



Secolul 20

**PREZENTAREA ARTISTICĂ;
GETA BRĂTESCU**

C o p e r t a :

Detaliu de pe o copertă
a grupului «Die Brücke»;
ansamblul gravurii, la pagin@ 10



Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HĂULICĂ REDACTOR-ŞEF, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINCA, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA

11-12

[107—108]

1969

SUMAR

EXPRESIONISMUL

DESPRE EXPRESIONISM: *Mărturii românești*: Lucian Blaga, Mihai Ralea, Tudor Vianu • 5 *Exegeți actuali*: Gottfried Benn, Fritz Martini, Kurt Pinthus, Paul Raabe, Walter Muschg, Ludwig Marcuse, Armin Arnold, Walter H. Sockel • 18

DOCUMENTE

GEORG HEYM: *O grimasă*; KASIMIR EDSCHMID: *Expresionismul în poezie*; LUDWIG MEIDNER: *Îndemnuri pentru a picta tablouri ale marilor orașe*; THEODOR DÄUBLER: *Expresionismul*; HERMANN BAHR: *Expresionismul*; KURT HEYNICKE: *Voința de suflet, Suflet pentru artă*; YVAN GOLL: *Expresionismul*; FRANZ MARC: *Pictură nouă*, « *Sălbaticii* » Germaniei; WASSILY KANDINSKY: *Pictura ca artă pură*; HERWARTH WALDEN: *Preambul la « Primul salon de toamnă german » 1913*; WALTER von HOLLÄNDER: *Expresionismul actorului*; PAUL HATVANI: *Eseu asupra expresionismului*; FRIEDRICH MARKUS HUEBNER: *Cu privire la istoria « Expresionismului »*; WILHELM WORRINGER: *Despre expresionism* • 25

PETRE STOICA: *Permanența expresionismului* • 61

GRIGORE POPA: *Peisaj metafizic în expresionism* • 69

„PLACĂRĂ, SETE, MISTURE ȘI STRIGĂT”

WILHELM VON MUTH, HAYDNIGER, ALBERT SCHREIBER, ERNST WILHELM LUTZ, JOSEF GOLL, JOSEF ULLICH, JAKOB VAN HODDIE, FERDINAND HARTENKOPF, GILBERT KUNEN, JAKOB VAN HODDIE, HARTENKOPF, KUNEN, ZIEGLER, GEORG TRUBER, AUGUST GROSSMANN, WILHELM NACHREICH, ERNST STÄDLER, FRANZ MERTS, CURT HAYDNIGER, ERNST BLUM, RICHARD KÄCKEL, JOHANNES R. BUCHER, GERT ENGELHART — în românește de M. Argheșanu, Alina, Maria Bănuș, Geo Constantinovici, Al. Hristu, Elena Trancă și Petre Stoică • 75

TEATRU

ERICH RABU: *Expresionismul în dramă* • 102

FRANZ WEDEKIND: «*Midasta*» sau *Martha Hoffman*, *Prințul Bertram* — piesă în trei acte, în românește de Ion Filimon • 109

ERICH KÄISER: *Din zori și până la amiază* de secolul al XVII-lea, în românește de Floria Bănuș • 131

PROZĂ

ERICH KÄISER: *Cutremur*, *Prințul Bertram*, *Prințul Bertram* — în românește de L. Văduș • 102

ERICH KÄISER: *Prințul Bertram*, *Prințul Bertram* — în românește de L. Văduș • 102

ARTĂ

ERICH KÄISER: *Prințul Bertram*, *Prințul Bertram* — în românește de L. Văduș • 102

EUGEN IONESCU

ERICH KÄISER: *Prințul Bertram*, *Prințul Bertram* — în românește de L. Văduș • 102

ERICH KÄISER: *Prințul Bertram*, *Prințul Bertram* — în românește de L. Văduș • 102

ERICH KÄISER: *Prințul Bertram*, *Prințul Bertram* — în românește de L. Văduș • 102

ERICH KÄISER: *Prințul Bertram*, *Prințul Bertram* — în românește de L. Văduș • 102

„FLACĂRĂ, SETE, MISTUIRE ȘI STRIGĂT“

Versuri de: Victor Hadwiger, Albert Ehrenstein, Ernst Wilhelm Lotz, Yvan Goll, Georg Heym, Jakob van Hoddis, Ferdinand Hardekopf, Oskar Kanehl, Jakob Haringer, Herbert Kühn, Paul Zech, Georg Trakl, August Stramm, Wassily Kandinsky, Ernst Stadler, Franz Werfel, Kurt Heynicke, Ernst Blass, René Schickele, Johannes R. Becher, Gerrit Engelke, — *în românește de:* N. Argintescu-Amza, Maria Banuș, Dan Constantinescu, Al. Husar, Horia Stanca și Petre Stoica • 75

TEATRU

EDGAR PAPU: *Expresionismul în dramă* • 102

FRANK WEDEKIND: «*Hidalla*» sau *Karl Hetmann, Piticul fanfaron* — piesă în trei acte, în românește de Ion Roman • 109

GEORG KAISER: *Din zori și pînă-n miez de noapte*, piesă, în românește de Horia Stanca • 131

PROZĂ

FRITZ VON UNRUH: *Cutremur*; **KASIMIR EDSCHMID:** *Fifi și pasiunea ei tomnatică*, schițe, în românește de L. Voita • 163

Ov. S. CROHMĂLNICEANU: *Expresionismul în conștiința literară românească* • 177; **ȘTEFAN AUG. DOINAȘ:** *Atitudini expresioniste în poezia românească* • 197

ARTE

DAN GRIGORESCU: *Ecouri contemporane* • 213; *Scrisori ale pictorilor* (Emil Nolde, August Macke, Eberhard Griesbach) • 221; **EDUARD CONSTANTINESCU:** *Caligari și cinematograful expresionist* • 225; *De la Caligari la Metropolis: «elemente de filmografie»* • 227; **KURT JOOS:** *Reflecții asupra problemelor stilului în dans* • 232

EUGEN IONESCU

VLADIMIR STREINU: *Eugen Ionescu* • 236

EUGEN IONESCU: *Jacques sau Supunerea*, comedie naturalistă, în românește de Sanda Șora • 237

GELU IONESCU: *Structuri în teatrul lui Eugen Ionescu*

Indicele bibliografic al «*Secolului 20*» (nr. 50—100) • 161



**EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL**



LUCIAN BLAGA

... Expresionismul nu idealizează contururile lucrurilor ca să se înalțe la tipuri, dar nici nu redă complexitatea accidentală a lor. Partea individuală, singulară a lucrurilor nu e nici eliminată, nici reprodusă, ci exagerată, accentuată, cu intenția precisă de a obține un maximum de expresivitate.

În vreme ce naturalismul subliniază pasivitatea spiritului, idealismul și expresionismul restabilesc drepturile creatoare ale spiritului.

... Spre a completa lămuririle cu privire la tendința spre absolut, ca centru dinamic al unei posibile culturi, va trebui să aducem în discuție și expresionismul ca mod artistic, așa cum îl găsim în trecut și cum el s-a rostit în mișcarea spirituală de astăzi. După concepția celor mai mulți « moderni », expresionismul consistă în voința de a reda lucrurile prin exagerarea notelor lor individuale. Printr-o asemenea apăsare s-ar obține un spor de expresie. Teoreticienii curentului ne îndreaptă privirile spre altarul de Isenheim al marelui și ciudatului pictor german Grünewald (1500) ca exemplu neîntrecut de artă expresionistă. Priviți bunăoară crucificarea. Ne găsim, privind această operă, desigur în prezența unei răstigniri cum nu e alta mai mișcătoare. Brațele crucii se îndoaie sub greutatea trupului răstignit. În crisparea degetelor e exprimată toată durerea Mântuitorului străpuns prin cap și prin umeri de cununa de spini uriași. Trupul lui Isus e verzuu de moarte, ghimpit

— ies din carne ca ace de arici. Picioarele s-au zbatut, parc-ar fi voit să fugă de pe cruce, dar au fost spintecate de piroane ca membrele unui dobitoc de barda unui măcelar. Cert, judecând acest tablou în perspectiva « naturii », vom constata o abatere de la obișnuit: orice linie a trupului e mai aspru încordată decât e firesc, întregul devine o viziune extatică a durerii, o viziune realizată printr-o exagerare vădită a naturalului. Cu toate acestea credem că este o eroare să definești expresionismul, prin potențarea, îngroșarea, intensificarea individualului. Printr-o atare definire ne-am mărgini la aspectele oarecum negative ale expresionismului. Teoreticienii cari procedează astfel comit greșeala de a lua ca punct de plecare natura, față de care expresionismul desigur nu poate să fie decât o abatere. Dar definind expresionismul printr-o negațiune, ca abatere de la natură, ca simplă exagerare a individualului, nu se diferențiază îndeajuns expresionisticul de caricatural. Definiția în chestiune se potrivește și caricaturalului. De însemnătate pentru orice stil nu e distanța sa față de natură, ci valoarea fundamentală pe care el tinde s-o realizeze. În expresionism valoarea pozitivă e absolutul. Artă care tinde spre tipic retușează individualul. Expresionismul exagerează uneori acest individual, cum de altfel îl poate și complet înlătura. De însemnătate rămîne altceva. Durerea din viziunea lui Grünewald ia proporții supraindividuale, « absolute ». Aci, în acest « supraindividual » e punctul decisiv și rodnic, de unde se poate încerca o definire. De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încît puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendea lucrul, trădînd relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un: produs artistic expresionist¹.

Absolutul a cărui redare rămîne ținta expresionismului în înțelesul larg, ia în artă cînd o înfățișare statică (arta orientală), cînd o înfățișare dinamică (arta apuseană, în deosebi gotică și contemporană). Liniștea așa cum o descoperim în arta orientală, și mișcarea cum o găsim în arta gotică, arată deopotrivă spre absolut. Unul dintre cei mai buni cunoscători ai artei gotice ne-o descrie astfel: « Suferind de realitate, exclusă de la ce e firesc, ea năzuiește spre o lume a suprarealului, a transcendentului. Ea vrea amețea simțirii, pentru a se ridica peste sine însăși. Numai în beție simte fiorul eter-

¹ Caricaturalului — deși e exagerare a individualului — îi lipsește totdeauna raportul cu absolutul.

nității. Această isterie sublimă e ceea ce caracterizează înainte de orice fenomenul gotic » (W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, pag. 50). Sunt deci două posibilități de a reda artistic « absolutul »: « liniște », « mișcare ». Se știe că extazul se exprimă fiziologic și fizionomic fie în absolută nemișcare contemplativă, fie în învîrtire, joc, goană, strigăte dionisiace. Aceste efecte și expresii ale extazului, în aparență opuse, au în fond același raport cu absolutul. Upanișadele indice spun: Atman (unitatea supremă) nu poate fi cunoscut decît prin tăcere, prin urmare Atman e tăcere. Printr-un salt analog al gîndului vom susține: absolutul îl trăim fie în liniște, fie în mișcare; prin urmare liniștea și mișcarea sunt cele două atribute ale absolutului. Cu mijloacele indicate de oricare dintre aceste atribute, « absolutul » poate fi exprimat pe plan artistic în chip exhaustiv. Expresionismul (iarăși în sens larg) a îmbrățișat totdeauna una din aceste forme. La sfîrșitul veacului al nouăsprezecelea, cînd impresionismul se transforma în expresionism, găsim la pictorul Munch și la pictorul Van Gogh realizate cele două atribute amintite: liniștea în statica fantastică a celui dintîi, și mișcarea în dinamismul nebun al celui din urmă. Expresionismul înseamnă redarea lucrurilor sub specie absolută, adică făcînd abstracție de individualitatea lor și făcînd abstracție de noțiunea lor tipică de specie. Arborii lui Munch au ceva din liniștea misterioasă a cosmosului; arborii lui Van Gogh au ceva din zbuciumul universalei devenirii. Lucrul izolat devine un reflex al unei existențe supraindividuale și nelimitate. Mișcările moderne de la Van Gogh, Matisse, pînă la arta lui Picasso, Brîncuși și Arhipenko încearcă să taie drum spre absolut. Absolutul ca gînd vag presimțit trece prin toate frămîntările artei noi. Acesta e de altfel și termenul ce le apropie de arta egipteană, de pictura din Ravenna, de arhitectura gotică, de sculptura orientală. Dar, firește, odată cu sublinierea acestor înrudiri e poate potrivit să relevăm și anumite deosebiri. Stăruim asupra lor în credința că atingem cu aceasta cele mai vitale întrebări ale timpului de față.

Din volumul PROBLEME ESTETICE (1924)



... Ca înnoitori, în alt sens, trebuie amintiți, aproximativ în aceeași linie de asalt, un Strindberg și Wedekind. Ne referim aici îndeosebi la acele piese ale acestor autori, cari, smulgîndu-se din clișeele naturaliste, încearcă să

dea oarecum esențialul firei omenești, adică animalitatea, vampirul, glasul crud, impersonal, al instinctului. Personajele plătuite de acești dramaturgi sunt de obicei ireal crescute, de proporții halucinate.

Un al treilea gen de teatru nou e ilustrat prin operele lui G. Kaiser. Piesele lui Kaiser sunt scrise în dialog comprimat și desfășoară acțiuni, fără de vreo însemnătate anecdotică, culminând în conflicte de idei-forțe. De astădată se pare că personajele nu mai există prin ele însele ca indivizi, ci numai ca exponenți ai unor puteri impersonale angajate în ciocniri cari macină sau salvează. Personajele se configurează contrapunctic și sunt împinse spre fapte de demonia energiilor deslănțuite. Acțiunea înaintează masivă dar exponenții ei sunt mai mult de oțel decât de carne vie. Deznodământul pieselor e adeseori vizionar și deschide perspectiva unei vieți mai înalte.

Din volumul FETELE UNUI VEAC (1926)



**Page de titre pour
«Du spirituel»
Bois gravé (1912)**

◀ KANDINSKY, graură în lemn

... Expresionism e tot ce nu e tradițional, e tot ce nu corespunde vechilor manifestări de artă. El se potrivește la tot ce e îndrăzneț, exotic, insolit, nepermis. Expresionismul e gazda ospitalieră a tot ce nu e ceva ce a mai fost. Iată formula negativă la care se poate ajunge. Și poate e încă cea mai pozitivă.

A spune ceea ce nu e un lucru, nu înseamnă a-l caracteriza. Și puțină lume se mulțumește cu o prudență așa de cuminte. Să încercăm a pătrunde și alte caractere ale acestei manifestări artistice, cu teama însă că acestea nu vor fi tot așa de definitive, tot așa de apodictice în simplitatea lor, cum era caracteristica de mai sus.

După cum ne-o spune teoreticianul cel mai autorizat Kasimir Edschmid (Über d. Expressionismus. Berlin, 1919), expresionismul apare ca o reacție contra impresionismului. După această afirmare, explicațiile teoreticianului se opresc, fiindcă probabil el o consideră ca suficientă. Sîntem siliți să o întregim noi pe cale logică-constructivă. Probabil că eminentul critic vrea să facă o tranșantă condiționare psihologică între impresie și expresie. Dar care e deosebirea dintre aceste două momente sufletești? Zăresc una. Impresiile ne vin succesiv, ele se perindează în timp. O culoare, un sunet, o mișcare, —

care puțin mai târziu se topesc într-o impresie de ansamblu. Totuși, percepția, care le totalizează, rămîne fatal o operă de sinteză. Ea păstrează un caracter atomistic, în care diverse elemente dispartate, diverse și succesive, s-au unit într-un tot. Impresia e o operație sintetică.

... *Procedeul expresionist e integralist. El se opune atomismului și asociaționismului. Urmează de aici o consecință. Dacă expresia trebuie să predominare, dacă ea vine dinăuntru elaborației mentale și se aplică — aproape se impune — lucrurilor, ea trebuie să conție în ea ceva activ.*

Tocmai asupra acestui caracter insistă tinerii scriitori germani, opunîndu-l pasivității impresioniste. Expresionismul e creator. El inventă o altă lume sau dă celei vechi o altă semnificație. Răsturnător de valori, de percepții și de perspective, el vrea să se asemene criticismului kantian, care mută de la exterior la interior condițiile cunoașterii. Ambiția e nobilă, fiindcă e tinerească și fiindcă în candoarea ei se măsoară cu modele mari...

Cu aceste însușiri, noua formulă de artă, ca să fie consecventă, ar trebui să neglijeze complect preocuparea psihologică. În adevăr, numai impresia se amplifică, se asociază, se opune, creează ceea ce se numește conflictul sufletesc. Expresia e indiferentă acestui proces originar, genetic, fiindcă ea nu se ocupă decît de rezultatul lui final și de exprimarea lui în afară. Astfel în locul unei arte psihologice interioare, expresionismul nu vrea decît una exterioară, formală. Aceasta se poate vedea din grija și preocuparea scriitorilor mai tineri din Germania, de perfecțiunea și originalitatea formei. De unde, literatura germană a deceniilor trecute prezenta de cele mai multe ori neglijențe de stil și de ținută exterioară, ultimele manifestări se epuizează, din contra, în căutarea unei prețioase ori ingenioase haine verbale.

Ca să fim compleți, să amintim că noul curent literar se leagă adesea și de o atitudine etico-politică. El vrea să se prezinte ca o reacțiune contra burgheziei, capitalismului ori naționalismului așa cum face un H. Mann (*Macht und Mensch, Essays*, 1920), un G. Kaiser, un F. Werfel sau, din cei mai vechi, Frank Wedekind.

Ce are comun această atitudine umanitară cu teoria pur estetică de mai sus? Nimeni n-ar putea să ne-o spună. De unde se poate vedea că nevoia de noutate, de schimbare e singurul temei al noii mișcări.

Analiză în loc de sinteză, activism în loc de pasivitate, cult pentru formă, anti-capitalism și antinaționalism: iată caracterele expresionismului literar german.

... Nici o disciplină uniformă de școală nu-i leagă. Fiecare încearcă pe alte căi, în felul său propriu, diferite procedee, diferite concepții. De pildă H. Mann, care e băgat cu deasila în rîndul curentului nou, e un talent clar, « latin », ale cărui romane răbdător minuțioase se ocupă cu descrierea realistă a mediilor mici, umile, sau a pasiunilor banale la oameni mari. Die Kleine Stadt, unul din cele mai bune din romanele sale vechi, redă cu un humor cînd tolerant, cînd amar, cadrul unui orașel provincial, foarte asemănător cu acela unde se mișcă Mr. Homais sau Madame Bovary a lui Flaubert. În Professor Unrat se demască filistinismul didactic. Die Jagd nach Liebe sau Zwischen der Rassen nu caută să fie altceva decît documente exacte ale vieții sociale din timpul nostru. Ultimele sale romane Armen sau Untertan sînt lucrări cu tendințe politice democratice ori revoluționare. În afară de pleadoariile sale pentru schimbare, progres, noutate și democrație, personalitatea lui H. Mann n-are nimic revoluționar în tehnica literară modernă.

Nu același lucru se poate spune însă despre Kasimir Edschmid, teoreticianul expresionismului, la care sfortarea către o nouă expresie e vizibilă. El n-a publicat decît două-trei volume de nuvele și un singur roman: Die achtenen Kugeln. Arta lui Edschmid e greu de analizat. Ea constă din multă culoare, din ritm, din multă senzație. Se încheagă din date și asociații senzoriale, care se percep tot senzorial. În afară de aceasta, multă poezie a situațiilor și a caracterelor. Totul exprimat condensat și reliefat pînă la exces.

În teatru noutatea tehnicei e mai izbitoare ca oriunde. Dacă un Carl Sternheim se mulțumește cu o biciuitoare analiză a lumii burgheze exprimată pregnant și caracteristic, un G. Kaiser vrea să reînnoiască procedeele teatrului tradițional. Personajele sale sînt tipuri abstracte aproape matematic. Ele nu se cheamă Müller, Kurz ori Hesse, ci Mann, Frau, Mädchen, Miliardăr, eine Stimme, mehrere Stimmen, etc. etc. Ele servesc de cele mai multe ori ca simboluri pentru a combate o formă socială, ori un vițiu moral. Aceste ființe omenești simplificate reușesc însă de multe ori să aibă o individualitate și încă una foarte specifică. Atunci autorul devine artist « en dépit » sau tocmai « en dépit de son procédé ». . . , ca în Die Corina, ca în Gas ori ca în Die Koralie.

Fritz von Unruh e un fost ofițer prusac care face mult sport și de multe ori bune nuvele și mai puțin bune piese de teatru. Vechea sa profesie se resimte în alegerea temelor, luate de multe ori din trecutul Prusiei sau din viața de cazarmă. Autorul, fiind destul de tânăr, n-a putut să ne dea încă măsura talentului său. Se vorbește mult și de Walter Hasenclever, der politische Dichter, a cărui energie pusă în slujba idealurilor noi e inepuizabilă, a cărui drame *Die Menschen, Jenseits* ori cea mai recentă *Entscheidung* sînt adesea prea tendențioase ca să fie în adevăr frumoase.

Nu trebuie de uitat talentele în adevăr reale ale lui René Schikele, Max Brod ori Leonhard Frank, temperamente nervoase, sensibile, care ne-au dat bucăți remarcabile în arta nuvelei.

Rezultatele cele mai fructuoase au fost realizate de tînăra generație, mai ales în poezie. Rainer Maria Rilke, deși cronologiceste trebuie plasat în generația anterioară, prin structura adevărat modernă a poeziilor sale — *Das Stundenbuch* ori *Neue Gedichte* — face parte din eforturile tinerei generații, cel puțin ca precursor. . . Speranțele celui mai tînăr public se îndreaptă însă către Franz Werfel. Fire haotică și dezarmonică, în același timp extrem de personală, de subiectivă, Werfel pare că se caută încă, în încercări inegale, cîteodată stranii în frumusețea lor, de cele mai multe ori penibile și confuze. Ultima sa dramă: *Spiegelmensch* e o întreprindere temerară în care pune și cercă să rezolve marile probleme ale existenței. . .

(1922, Scrisori din Germania, «Viața Românească» nr. 9).

«...felul extrem și absolut al expresionismului»

În corespondența sa, pictorul Van Gogh lămurește astfel unui prieten unele din tainele tehnicei și inspirației sale. Expresionismul n-apăruse încă — cle puțin ca termen și ca tendință raționată — dar cuvintele lui Van Gogh, un inițiator, fixau încă de atunci o nouă atitudine. Aceasta trebuia să se opună impresionismului. . . Sînt ciudate disputele acestea de cuvinte. Ciudate și inutile. Ele nasc probleme inexistente și se mențin numai în marginea producțiunii. Ceeace nu pot face însă teoreticienii de cenaclu, rezolvă dintr-odată gestul unui adevărat artist. După mai multe pagini de discuții și teorii, Van Gogh notează în corespondența sa următoarele rînduri delicate:

«Să lăsăm deoparte teoriile; vreau mai bine să-ți lămuresc printr-un exemplu ceea ce cred în această privință. Gîndește-te numai: pictez acum portretul unui artist care mi-e prieten; un artist care visează visuri mari, care lucrează după cum privighetoarea cîntă, pentru că așa e natura sa. Omul ăsta trebuie să fie blond. Toată iubirea pe care o simt pentru el, trebuie s-o pictez în această pînză. Mai întîi desenez cît mai credincios cu putință și aceasta nu e decît începutul. Apoi încep să colorez, voit. Exagerez blondul părului; iau orange, chrom și galben de lămlie. Înapoia capului — în locul banalului zid de odaie — pictez Infinitul. Fac un fond simplu din cel mai curat albastru, de cea mai mare concentrare posibilă. Prin această împreunare de colori, capul cel blond pe albastrul bogat al fondului, impresionează tainic ca o stea în adîncul Eter ».

Mărturia pictorului e luminoasă. Ea e și utilă; simțim imediat unde se va da lupta. Impresionismul solicitase de la pictor o nemijlocită atenție pen-

tru senzație, simplitatea spiritului și gustul vieții prinsă la izvor. Așadar, în priveliștea naturii, în portret, să nu mai prelungim impresiile dincolo de limita actualității lor, pentru a le prefăce în perfecte și încremenite forme academice, să nu mai compunem, să nu mai povestim, să evităm poza, să ne lăsăm de alegorii. . .

A fost o frumoasă epocă pentru pictură, vremea în care Manet, Renoir, Van Gogh însuși, au creat arta aceasta lipsită de orice emfază simplă, călduroasă și intimă. Mai târziu li s-a imputat impresioniștilor înclinarea de a reduce omul la « o simplă retină ». Expresionismul trebuia să-l reintegreze în demnitatea și spiritualitatea sa. E una din ideile ieșite din disputa cuvințelor. În realitate, rareori, mai mult ca în vremea impresioniștilor, pictura a fost într-atîta însuflețită de un lirism fraged și nefalsificat. A înainta cu naivitate în mijlocul naturii, a te minuna de albastrul alburii al cerului, de tremurul luminii deasupra pietrelor, de aurul topit în fiecare picătură de văzduh și în imensitatea spațiului întreg — nu e aceasta forma cea mai pură a lirismului? Senzațiile nu pătrund în conștiința noastră reci, informative, dar se difuzează, își întovărășesc energiile și langoarea trupului nostru, ceva din lenea, din visarea, din revolta lui, și în jurul acestui moment care pentru o conștiință mărginită, incapabilă de a conduce impresiunea în adîncimi, rămîne o simplă senzație, rece, informativă — el revarsă o lavă fierbinte de voluptăți, de melancolii și de aspirații.

Aceasta era impresionismul. Numai că puterea și lărgimea lui se găseau mărginite. Niciodată el n-a putut depăși grațiosul. Sentimentul tragic, viața adîncă a personalității, îi erau interzise. Nu e suficient de a prinde ecoul senzației în organism; e necesar de a-l însoți cu toate rezervele sufletului. Senzația trebuia să devină o ocaziune de credință, de idealism. Și aceasta e tocmai expresionismul. Tehnica intimă a creațiunii expresioniste se modifică în consecință.

Pe la 1880, Alois Riegl profesa la Viena o nouă doctrină. Semper, marele arhitect, fixase în studiile lui, ca factor în evoluția stilurilor artistice, materialul, tehnica, scopul practic al creațiunii de artă. Și împotriva lui Semper, Alois Riegl se ridică. Material, tehnică și scop, el le denunță ca pe niște elemente negative, ca pe un coeficient de fricțiune (*Reibungskoeffizient*) pus în calea liberii expansiuni a creatorului. Ceea ce însă determină în adevăr apariția stilurilor e o anumită voință de artă (*das Kunstwollen*) sigură și conștientă de scop. Artistul, acest suflet original, ia cunoștință de noua sa atitudine și cu o voință perfectă îi acordă o expresiune.

De teoriile lui Alois Riegl, expresioniștii și-au adus aminte.

Rîndurile lui Van Gogh, pline de o așa de delicată poezie, au fost și ele amintite în timpul din urmă. Însuflețit de o intențiune îndrăznească, Van Gogh scrie: « Toată iubirea pe care o simt pentru acest om, trebuie s-o

pictez în pînza mea ». Pentru întâia oară un pictor, își propunea să-și picteze iubirea. Neapărat, totdeauna artiștii au găsit în preferințele inimii lor secretul aceluia farmec comunicabil în care viziunile lor se înfășoară și dobîndesc plasticitatea și căldura vieții. Pentru întâia oară însă accentul cade hotărît pe acest factor intern. Pictorul ia, astfel, conștientă stăpînire de sentimentul său și expresiunea se resimte. Ea e voluntară, crescută prin fermentul reflecțiunii, simbolică. Capul prins în aureola blondă a părului și detașat pe albastrul concentrat al fondului, apare ca o stea pierdută în Eternul adînc.

Van Gogh e socotit astăzi ca un adevărat precursor. În vremea lui însă el era numărat printre impresioniști. . . Și lucrul nu e de mirare. În aceeșă comunicație dintre impresiune și sentiment, accentul poate cădea pe cea dintîi sau pe cel de-al doilea. În primul caz, sentimentul cedează și, împiedicat să se dezvolte, el rămîne ingrațios; pe cîtă vreme, sporit prin resursele unei voințe conștiente, el acopere impresia și o proiectează în spațiul altor valori. Deosebirea e aci, în această mai mare vigoare a temperamentului, în această conștiință mai puternică, în ceea ce temperament și conștiință pot condiționa laolaltă. Deosebirea cealaltă, din termeni, e cu mult mai aparentă. Opoziția: impresie — expresie, a vrut să creeze sugestiunea unei revoluțiuni neașteptate. Iar acesta e punctul de vedere și preferința teoreticienilor; nu însă și cuvîntul artiștilor care, ca Van Gogh, au găsit expresionismul printre consecințele ideii impresioniste.

În adevăr, apropierea nu poate scăpa nimănui.

Vina adusă impresioniștilor de a reduce omul la o « simplă retină », s-a dovedit neîntemeiată. Senzația acestora nu e rece, informativă — dar caldă și personală. Față de academismul înaintașilor, impresioniștii au pășit în întimitatea conștiinței, printre puterile proprii de iluziune și prefacere a lumii. Expresionismul nu afirmă altceva. « Arta este dare, nu redare » (Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe) spune Herwart Walden; și cuvîntul său a devenit deviză.

Ideile artei lor, expresioniștii le-au dus încă mai departe. Dacă, în adevăr, arta este dare, liberă expresiune a unei înclinațiuni adînci și personale, artistul nu are a se mai preocupa de nici o asemănare cu natura, el nu va mai folosi nici chiar elementele acesteia; ci, cu totul neatîrnat, ascultînd numai glasul inspirației sale, el va organiza expresiunea din materialul ce-i stă la îndemînă, din forme și culori. Voința de artă a lui Alois Riegl devine de data aceasta un instinct artistic. Pictorul va fixa pe pînză numai stări sufletești; stări sufletești pure, fără ocaziunea unui aspect exterior. . . Forța lăuntrică de organizare a acestora va chema de la sine elementele și le va îmbina pentru a produce lucruri noi, noi asociații de culori, noi expresii. E felul extrem, absolut și eroic al expresionismului.

Ne place să amintim cu prilejul acesta numele lui Fr. Burger, fost profesor la München, și unul din cei mai inspirați teoreticieni ai artei noi în Germania. Burger era și pictor; și opera sa e una din mărturiile cele mai călduroase ale tendinței eroice din arta modernă. Ultima sa carte, *Einführung in die moderne Kunst*, Burger o scrie aproape în întregime în vremea războiului și o termină în fața Verdunului unde, câteva zile mai târziu, lovit de un glonte, moare.

Pentru Burger, stilul nu este nici productul apărut la întâlnirea citorva influențe materiale, ca la Semper, nu este nici expresiunea voinței de artă a lui Riegl, el este «expresiunea unui destin, un principiu ordonator în a cărui eternă metamorfoză se manifestă dezvoltarea spiritului uman» (p.11). E un fel al hegelianismului. Burger alcătuiește o sinteză a artei europene, explicînd la fiecare moment, prin toate tendințele culturii. Timpului nostru îi era rezervată gloria asaltului suprem pentru cucerirea celei mai înalte spiritualități: «Copiilor unor timpuri viitoare li se va povesti în basme, pentru semnificarea și esența prezentului, despre un neam de oameni care vor să se ridice deasupra cerului și pămîntului. . . ». Atunci, războiul izbucni și împrejurările solicită încă mai puternic misticismul lui Burger. Corespondența pe care o întreține cu soția sa e o confesiune prelungită a acestei naturi foarte cultivate, foarte serioase și deosebit înzestrată cu gustul emoțiunilor filosofice. În apropierea primejdiilor, Burger se complace în a trata îndelung entuziasmele sale: «Niciodată n-am simțit mai puternic în jurul meu (ca acum) enigmaticul suflu al vieții. Lucrurile apar la suprafață dintr-o nesfîrșit de îndepărtată umbră, mă cheamă și iar dispar și eu însumi mă simt ca o parte mică, dar pe care o înțeleg, dintr-un suflu neînțeles ale cărei granițe le caut ». În vremea aceasta însă moare unul din cei mai dragi prieteni — Burger, pregătit printr-o stăruitoare educație mistică — suferă clipa revelațiunii. Moartea lui Marc îi dă lui Burger prilejul de a simți marele mister de lumină și liberare al despărțirii de trup. E bucuria cutremurătoare a furtunilor ce pustiesc pămîntul, dar care sus sînt unda liniștită și largă în limpedele Eter. E înfricoșata revărsare de lumină. . . În trepidația universală a începuturilor se desfac lumile. . . În acest moment picta Burger pînza: «Se făcu lumină — pictată în ziua morții lui Marc, urmînd voința spiritului său ».

Aproape de colțul stîng al pînzei țîșnește un con de lumină galbenă, care își degradează ușor tonalitatea pentru a converti sau suprapune brusc și în toate direcțiunile în poliedri masivi de verde, albastru, portocaliu și roșu — pînă în partea dreaptă a pînzei unde nasc și se rostogolesc, cu un contur discret, sfere de nuanțe și lumini deosebite.

Nici o puțință de raportare la natură într-o asemenea pînză. O simplă inspirație internă care organizează o gamă de colori. Pînza lui Burger exprimă

foarte bine această latură înaintată a expresionismului, care cere o pictură absolută; o pictură care prin lipsa oricărei contingente, prin exprimarea directă a sentimentului, prin indiferența materialului, să egaleze toate posibilitățile muzicii. Pictură și muzică e ultima apropiere în criza universală a sistemului Artelor.

Nu trebuie uitat că expresionismul e mai ales o mișcare germană. În vreme ce futurismul și cubismul, curențe înrudite, rămăneau în Italia și Franța într-o periferie de extravaganță, expresionismul german dobîndi o situațiune centrală de unde difuziunea se operează în domeniul tuturor artelor. Astăzi în Germania, nu numai pictura și sculptura — cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lembruck, Barlach ș.a. — au devenit expresioniste dar și muzica, teatrul și poezia, urmează aceeași cale. E o mișcare generoasă și amplă. Și desigur una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului.

Din volumul FRAGMENTE MODERNE (1926)

KANDINSKY, lemn gravat pentru « Sonorități », 1913



GOTTFRIED BENN

... Așadar, ce este expresionismul? Un conglomerat, șarpe de mare, monstrul de la Loch Ness, un gen de Ku-Klux-Klan? . . . În orice caz, expresionismul nu a fost de loc o monstruoasă degenerescență, nici încâlceală verbală și el nu a purtat de loc semnele unei decăderi caracteristice și deosebit de periculoase. Expresionismul nu a făcut altceva decât ceea ce au făcut și alți poeți și alte metode stilistice: a dat glas raporturilor cu natura, a dat glas iubirii, tristeții, gândurilor despre divinitate. Expresionismul a fost ceva absolut natural, în măsura în care arta și stilul sînt lucruri naturale, cu mențiunea că natura și Dumnezeu înseamnă pentru fiecare generație altceva, decât ce a fost pîndă atunci.

... În concluzie: expresionismul și deceniul expresionismului înseamnă cîteva inteligențe risipite pe continent, cu o nouă realitate și cu nevroze noi. S-au ridicat, au dat bătălii pe toate cîmpiile catalaunice, au căzut. Și-au purtat stindardele luptînd împotriva tuturor Bastiliilor, a Golgotelor, fără să ajungă cu ele totuși pe Olimp sau pe vreun alt teritoriu clasic. Ce se poate scrie pe mormîntul lor? Exact ceea ce se scrie pe astfel de morminte, despre oamenii de artă, adică ceea ce se scrie despre durere sau cel puțin o frază personală, a mea, adresată tuturor celor pe care-i cuprind încă odată în gândurile mele:

«Pentru tălmăcire, te împotrivești imperiilor, dar astfel nu există victorie».

FRITZ MARTINI

Noțiunea de expresionism devenise cuvîntul de ordine a numeroase manifeste și programe. Particularitatea istorică a acestei mișcări a constat însă în faptul că prin radicalismul ei extatic, prin pasiunea pentru experimentul direct, nelegat de tradiție, prin concepțiile ei despre lume, prin viziunea social-revoluționară a descătușat numeroase tendințe latente, intelectualiste și în mare măsură exagerate, care s-au contopit, în exclusivitate aproape, cu noțiunea de creație artistică, ba chiar s-au subordonat acesteia. . .

Nu a fost vorba așadar doar de un simplu intermezzo, ci de o schimbare radicală a concepțiilor despre artă și, în consecință, o schimbare în modul de a înțelege lumea și de a aborda problema cunoașterii omului. . .

Valorile trebuiau regândite și retrăite. Un adevărat proces a fost intentat istoriei și epocii, iar sentința pronunțată a dat posibilitate omului de a se putea cunoaște, orienta și înțelege, fără rețicențe, mai profund, mai adevărat. Comunitatea interioară a expresionismului a constatat în voința de transformare a omului. . . . Expresionismul a stimulat sau a trezit interesul față de epoci și stiluri, față de formele artistice primitive, exotice, față de goticul mistic al Evului mediu, față de baroc, față de miturile și culturile arhaice.

KURT PINTHUS

Nicicând estetismul și principiul « l'art pour l'art » nu au fost atât de hulite ca în epoca acelei poezii ce s-a intitulat drept « tînără » sau « expresionistă », întrucît această poezie a fost și trebua să fie într-adevăr erupție, explozie, intensitate, pentru a putea frînge toate tendințele dușmănoase ei. De aceea, ea a ignorat prezentarea naturistă a realității, oricît de palpabilă ar fi fost realitatea ce i se oferea; ea și-a făurit cu dezlănțuită și violentă vigoare propriile mijloace de exprimare, născute din forța vehiculatorie a spiritului (fără să se teamă chiar și de abuzuri). Ea și-a desferecat propria-i lume prin paroxism extatic, prin tristețe chinuitoare, prin cîntece cu un nemaiîntîlnit farmec muzical, prin simultaneitatea sentimentelor contradictorii, printr-o haotică nimicire a limbajului, prin dispreț profund față de falsificarea existenței umane, prin dorința irezistibilă de a atinge dumnezeirea, binele, dragostea și fraternitatea. Înseși aspectele sociale au fost prezentate nu ca simple detalii realiste, obiective, ca în tablourile « mizeriei umane » (și ca în arta din jurul anilor '90), ci sub forma unor generalizări, a unor mari idei ale umanității. Chiar și războiul (cu mult înainte de a izbucni) și care a stins atîtea vieți de poeți, nu a fost relatat obiectiv, realist — ci sub aspectul unor viziuni, cu nuanțe cenușii plutind deasupra întregului univers, ca un rău în continuă extindere și care nu poate fi eliminat din lume decît prin izbînda ideii de confraternitate umană.

Arta plastică a acelor ani dă expresie unor motive și simptome similare; aceeași tendință de a zdrobi formele vechi, de a evada din forme, de a anihila o realitate, de a introduce omenescul, credința salvatoare în eficiența spiritului uman, a ideii. . . Pretutindeni se înalță uriașul sentiment purificator care irumpe neîncetat în spirit; din adîncul prăbușirii răbufnește strigătul spre confraternitate a oamenilor, mult deasupra haosului incoerent plutește cîntecul iubirii.

PAUL RAABE

Astăzi, în conștiința multora, expresionismul literar s-a transformat într-o legendă, iar în conștiința altora, tot atît de mulți, a devenit o jignire. Însă « les extrêmes se touchent ». La baza celor două atitudini contradictorii se află același motiv. Urmele izvoarelor sînt greu de regăsit; multe din ele au fost distruse în timpul ultimului război, dar mai ales în epoca nazistă, care a decretat expresionismul drept artă « degenerată ». Posibilitățile de a cunoaște detaliile sînt destul de restrînse, deoarece multe nume au dispărut fără urmă sau au fost uitate, iar considerentele istorice nu mai sînt cunoscute decît în linii mari. Cele cîteva mari opere ale expresionismului nu sînt suficiente pentru a ne putea orienta și pentru a putea așeza pe aceeași treaptă noțiunea de stil cu fenomenul însuși al mișcării expresioniste. Dacă totuși sîntem conștienți că expresionismul este un curent literar al veacului nostru, curent devenit istoric, cu consecințe greu de apreciat în vasta lor amploare, datoria istoricilor constă nu numai în cercetarea poeziei expresionismului, ci și a documentelor epocii, care vorbesc despre acest curent. . . Pentru a înțelege desfășurarea și evoluția expresionismului literar, trebuie să urmărim transformările lui în contextul firesc al epocii. Numai în felul acesta dobîndim o imagine multicoloră a epocii.

WALTER MUSCHG

Expresionismul nu a constituit doar cauza unui singur deceniu, ci a unei întregi generații. El a reprezentat arta epocii de dinaintea primului război mondial. S-a născut din presentimentul acestuia, bătăliile acestuia i-au servit drept cadru, iar sfîrșitul lui, a constituit cezura profundă a unei mari epoci. La început, a fost asemenea unui mugure în care însă dormita întreaga revoluție de mai tîrziu, ca bunăoară suprarealismul, vizibil începînd cu lucrările din tinerețe ale lui Döblin și Kafka, Jakob van Hoddis, iar mai tîrziu în ale multor altora. Inițial, prin expresionism se înțelegea doar prima fază a acestuia și de aceea este bine să reținem unele nume, fiindcă mugurele expresionismului a dat naștere și primei piese a lui Brecht « Baal », nucleul tuturor operelor sale din anii '20 pînă la « Opera de trei parale ». Epoca de înflorire a acestei arte a sucombat de îndată ce național-socialismul s-a năpustit asupra ei.

... Avut-a oare expresionismul un caracter politic?

Mai degrabă contrariul. Mai de grabă un vaiet de durere și o doctrină terapeutică. O revoluție care nu pornea (așa cum făcuse « Junge Deutschland ») de la instituții noi, ci, cu precădere, de la o nouă ținută morală a omului și, prin aceasta, înrudită cu mistica. O străpungere în atemporal, înrudită oarecum cu romantismul, dar mult mai vitală decât acesta. Ceea ce ne subjuga era tocmai poezia aceluși « Vai, omule », pe care astăzi generațiile, care ar putea fi numite neemoționale, o disprețuiesc. Mă simt obligat să iau apărarea fermă a acelei poezii a lui « Vai, omule », profesată de Werfel, de Wolfenstein și de prietenii acestora. Imediat după romantism, aceasta a reprezentat și ultima încercare de a zdrobi cătușele constrîngerilor istorice și de a realiza, imediat, Umanul. A fost o credință în anistoricitate, o revoltă temporală a atemporalității. A fost un extaz militant, al cărui militantism viza doar foarte vag anarhia...

... Expresionismul a fost în esență apolitic, întocmai ca acea credință cu care faci primii pași și bănuiești că poți atinge ținta tot atât de repede ca vîntul.

ARMIN ARNOLD

... Această temă a evoluției omului a constituit principala preocupare a scriitorilor expresioniști. Conștient sau inconștient, aceștia priveau cu groază la viitorul oamenilor; pentru prima oară în istorie existența acestora era periclitată. Primul război mondial fusese îndeajuns de îngrozitor, dar totuși nu atât de îngrozitor ca bunodărea războiului de 30 de ani. Se știa acum însă că nemaipomenita dezvoltare a științei va da foarte curînd la iveală arme în stare să nimicească întreaga omenire. În *Gas II*, Georg Kaiser a demonstrat scenic sfîrșitul omenirii, romanul lui Döblin *Berge, Meere und Giganten* (Munți, mări și giganți) a arătat înfiorătoarea evoluție hărăzită speței umane. « Sfîrșitul lumii », « Ziua de apoi » sînt leit-motivurile literaturii expresioniste. Și, cu toate acestea, în general expresioniștii nu erau pesimiști. Ei sperau în posibilitatea unei mîntuiri — prin transformarea omului. Unii credeau în supraoameni sau giganți în stare

să mintuiască noutățile tehnicii, întocmai cum omul de rînd minuieste briceagul. Alții credeau într-o transformare lăuntrică a omului, fie că aceasta se numea creștinism sau confraternitate conștientă, comunism internațional sau altruism exaltat. Nietzsche, Marinetti, Shaw, Döblin, Sorge (din faza lui Prometeu), fac parte din prima categorie; Kaiser, Toller, Brecht, Werfel, Sorge (în faza ulterioară), R. Göring, D. H. Lawrence, Unruh, Rubiner, din cea de a doua. Kafka nu credea în nici un fel de transformare pozitivă. Oamenii lui eșuează, deoarece nu se pot adapta și nu se pot schimba. El, ca și Frank, ucigașul profesorilor și al taților (Die Ursache — Cauza), Bronnen (Vatermord — Paricidul) și Hasenclever (Der Sohn — Fiul) sînt cei care în cele mai cunoscute opere ale lor îi lichidează pe oamenii vechi pentru a face loc celor noi. Ei propagă necesitatea apariției omului nou, prezentînd descompunerea celui vechi.

WALTER H. SOKEL

În opoziție cu suprarealismul, există cealaltă încrengătură, foarte importantă, a modernității; Mallarmé e mult mai aproape de ea decît Rimbaud, după cum recuperarea senină a amintirilor atemporale prin intuiție bergsoniană e mai modernă decît sfidarea nietzscheană a timpului. Reprezentanții acestei încrengături sînt Valéry, T.E. Hulme, Pound, Eliot și Joyce. Iar în pictură, cubismul porcede de la Cézanne...

Expresionismul este o noțiune colectivă, care include ambele forme ale modernului. Există expresioniști suprarealiști cum sînt mai ales Heym, Lichtenstein, van Hoddiss, dar și Trakl, Kafka și mulți dramaturgi, foarte apropiați de expresionismul suprarealist. Există și suprarealiști cubiști; cel mai reprezentativ este Gottfried Benn. Poeții grupați în jurul revistei Der Sturm sau dramaturgi ca Wedekind, Sternheim și Kaiser se situează pe linia acestei direcții. Și cu toate acestea, tendința formală hotărîtoare a expresionismului, adică expresionismul propriu-zis este mai strîns înrudit cu suprarealismul decît cubismul. Expresionismul propriu-zis este subiectiv, oniric și vizionar — orientat foarte puțin spre obiect, spre intelectualism sau spre experimentarea limbajului. De suprarealism îl desparte gravitatea existențială și stăruința. Expresionismul propriu-zis este forma existențială sau proto-existențială a modernului.

...Metoda kafkiană a abstracțiilor fantastice pe care am analizat-o în capodopera sa Metamorfoza, este tipică pentru expresionism. Ea poate fi depistată și în lirica lui Heym sau Trakl, în monologul interior, în sculpturile lui Barlach. Utilizarea metaforelor fantastice ca mijloc de actualizare își găsește un corespondent în utilizarea culorii de către pictorii expresioniști. Culoarele expresioniste sînt în mod vădit fantastice, deoarece ele servesc unor scopuri cu caracter mai de grabă expresiv decît descriptiv. . . Culoarea nu descrie un obiect, ci obiectul devine purtătorul culorii. Întocmai cum metafora care descrie existența lui Samsa devine însăși existența acestuia, tot astfel culorile din picturile expresioniste absorb trupurile pe care sînt aplicate. Raportul tradițional este total inversat. . .

Scopul expresionismului constă în a dăruia o expresie «sentimentului indefinibil, interior» unei situații translogice esențiale sau unei actualizări onirice, metaforice. . .



Umfang acht Seiten

Einzelbezug 15 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Verleger und Verlag: Bruno Hübner, Kottbusstrasse 3,
Friedrichshagen, Berlin, 1911. Abgabe: Annahme
durch die Post und ständige Abonnements

Herausgeber und Schriftföhrer:
HERWARTH WALDEN

Vierteljahrsbeitrag 4,25 Mark / Halbjahrsbeitrag 8,50 Mark.
Jahresbeitrag 16 Mark / bei baar Zahlung. Konten-
korrent für die halbjährlichen Abgabenscheine zu Pfennig

JAHRGANG 1911

BERLIN AUGUST 1911

NUMMER 11

Inhalt: TRUST: Die Ära in Kunst und Leben / Die neue Kunst / Der Atzengraber / OTTO STOESEL: Der Skelet / HJOLMAR
SODERBERG: Aus der Vergangenheit / J. A. VOM TALE: Der Magerne Taktist / Der Segen des Dichters / Von einer neuen Aufzeichnung /
Der Ausgrabungsstätte und der Typische / Auch es ist ein Takt / E. L. KIRCHNER: Versteht / Sommer Hübner



DOCUMENTE

... spiritul critic expresionist s-a născut în însăși sinul mișcării. El a contribuit la dezvoltarea expresionismului în sensul că a transformat o activitate poetică singulară într-un scop spre care ținea un întreg grup. Editorii de reviste și antologii au fost nu numai nașii, ci în mare parte și ideologii noului curent. În sfârșit, conștiința care a animat pe scriitori, angajarea acestora a contribuit la voința de a prezenta întocmai vrerea generației expresioniste.

PAUL RAABE

GEORG HEYM

«O grimasă»

Boala noastră este masca noastră.

Boala noastră este plictiseală nelimitată.

Boala noastră este ca un extract din lenevie și veșnică neliniște.

Boala noastră este sărăcie.

Boala noastră este de a fi priponiți în același loc.

Boala noastră este de a nu putea fi niciodată singuri.

Boala noastră este de a nu avea nici o meserie, și chiar de am avea una, boala este de a o avea.

Boala noastră este neîncredere față de noi, față de alții, față de știință, față de artă.

Boala noastră este lipsă de seriozitate, veselie obținută prin minciună, chin dublu. Cineva ne-a spus: Voi rîdeți atât de ciudat. Dacă ar ști că acest rîs este o

imagine palidă a infernului nostru, contradicția amară a vorbelor lui Baudelaire: « Le sage ne rit qu'en tremblant ».

Boala noastră este nesupunerea față de un Dumnezeu, pe care ni l-am înălțat noi înșine.

Boala noastră este de a spune contrariul a ceea ce vrem. Noi înșine trebuie să ne chinuim observînd impresia de pe chipul auditoriului.

Boala noastră este de a fi dușmani ai tăcerii.

Boala noastră este de a trăi la sfîrșitul unei zile cosmice, într-o seară, care a devenit atît de înăbușitoare încît abia mai poți suporta duhoarea putrefacției ei.

Entuziasm, măreție, eroism. Odinioară, lumea a văzut cîteodată umbra acestor zeități la orizont. Astăzi ele sînt marionete. Războiul a dispărut de pe lume, pacea veșnică l-a moștenit într-un mod deplorabil.

Cîndva am visat că am fi comis o crimă nemaipomenită, necunoscută nouă înșine. Ar fi trebuit să fim executați într-un mod diabolic, cineva voia să ne sfredească ochii cu un tirbușon. Însă am reușit să scăpăm. Și fugeam — în suflet o tristețe imensă — pe o alee tomnatică, care se întindea la nesfîrșit pe suprafețele întunecate ale norilor.

Acest vis a fost simbolul nostru?

Boala noastră. Poate ar exista un leac: dragostea. Dar la urmă ar trebui să recunoaștem că am devenit prea bolnavi chiar și pentru dragoste.

Dar există ceva, aceasta este sănătatea noastră: de a spune de 3 ori « totuși », de a scuipa în palme ca un bătrîn soldat, și de a porni mai departe, pe căile noastre, ca norii vîntului de apus, spre necunoscut.

19 Iunie 1911



Expresionismul în poezie

... Epresionismul, o lozincă de o formulare discutabilă, nu are nimic de a face cu impresionismul. Nu provine din el. Nu are nici un contact intern, nici măcar cel al noului care răpune vechiul. Accept însă Ideea unei legături între cele două mișcări doar în sensul că una a pregătit-o pe cealaltă după o imanență și ilogică legitate obscură a instinctului, a intensificării ideii și forței.

Expresionismul are numeroși străbuni, potrivit viziunii grandioase și globale care se află la baza ideii lui de pretutindeni și din totdeauna. Ceea ce văd astăzi oamenii la el este aproape doar fața, ceea ce emoționează, ceea ce epatează. Moda, afacerea, patima, succesul înconjoară ceea ce mai înainte fusese batjocorit.

Ca promotori ne apar acela care, dintr-un elan nedeșluit al instinctului activ, au creat primul noul. Când cu trei ani în urmă mi-am scris prima carte, am citit cu uimire, pe atunci puțin interesat de probleme artistice: aici am avea de a face cu primele nuvele expresioniste. Căci pe atunci cuvântul și sensul îmi erau noi și seci. Numai la cei neproductivi teoria o ia înaintea obiectului. A-ți pleda cauza este un act de curaj și o chestiune de bună-cuvință. A te pronunța pentru o singură soluție presupune o minte limitată. Toată această luptă pentru stil, pentru sufletul burghezului, este zadarnică. Până la urmă hotărăște doar forța legitimă și bine orientată.

Apăreau artiștii noli mișcări.

Ei nu mai ofereau emoția facilă. Ei nu mai ofereau fapte goale. Pentru ei momentul, secunda creației impresioniste n-a fost decât un grăunte fără miez în timpul care macină. Ei n-au fost subjugăți de ideile, nevoile, și tragediile personale ale gândirii burgheze și capitaliste.

La ei « sentimentul » se desfășura fără măsură.

Ei nu vedeau.

Ei priveau..

Ei nu fotografiau.

Ei aveau vizuni.

În locul rachetei, ei creau emoția durabilă. În loc de moment — efectul în timp. Ei nu ofereau parada strălucitoare a circuitului. Ei volau trăirea care dăluie.

Înainte de toate, ca o reacție împotriva viziunii atomiste și fragmentare a impresionistilor, exista acum un sentiment universal-măreț și cuprinzător. În el era cuprins pământul, existența ca o viziune grandioasă. Sentimente și oameni.

Toate trebuiau înțelese ca esență și origine. Marca muzică a unui poet sînt oamenii lui. El devin mari numai dacă mediul este mare. Nu ca dimensiune eroică, ceea ce nu ar avea decît efect decorativ, dimpotrivă—mare în sensul că existența lor, trăirea lor are parte de marea existență a cerului și a pămîntului, că inima lor, înfrățită cu toate fenomenele, bate în același ritm cu lumea.

Pentru toate acestea era nevoie de o structurare cu adevărat nouă a universului artistic. Trebuia creată o nouă imagine globală care să nu mai aibă parte de acea imagine a naturaliştilor, care nu putea fi înțeleasă decît experimental, o imagine nouă care să nu albească parte de acel spațiu fărîmițat, pe care l-a dat impresionismul, și care — dimpotrivă — trebuia să fie simplă, personală și de aceea — frumoasă . . .

. . . Astfel întregul spațiu al artistului expresionist devine viziune. El nu vede, el privește. El nu descrie, el trăiește. El nu redă, el structurează. El nu ia, el caută. Acum nu mai există înlănțuirea de fapte: fabrici, case, boală, prostituate, țipete și foame. Acum există viziunea acestora. Faptele nu au semnificație decît în măsura în care mîna artistului pătrunzînd prin ele apucă ceea ce se află înapoia lor . . .

. . . Fiecare om nu mai este individul legat de datorie, morală, societate, familie. În această artă el nu devine nimic altceva decît ceea ce este mai înălțător și mai jalnic: devine om . . .

13 decembrie 1917

În românește de MIHAELA TONITZĂ

Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST
VI. JAHR. HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 35
36

EGON SCHIELE-HEFT. INHALT: Egon Schiele: Selbstporträt (Fetzelzeichnung) / Professor G. F. Nicolai: Der Kampf ums Dasein / F. A. Harta: Porträt des Egon Schiele / Victor Fraenkl: Von dem Buddha zu Mach / Ein unveröffentlichter Brief von Elinor Kretsch / Egon Schiele: Studie / Alfred Wolfenstein: Neue Gedichte / Egon Schiele: Das Kind; Mutter und Kind (zwei Federzeichnungen) / Egon Schiele: Abendlandschaft / Wilhelm Klemm: Entsagung / Kurd Adler: Mai-Phantasie 1916 / Anton Sovs: Pastorale / Egon Schiele: Studie / Arturo M. Giovannitti: Der Kämpfer / Egon Schiele: Bild des Malers Harta / Ulink Brendel und Heinrich Nowak: Ueber Egon Schiele; Ich schneide die Zeit aus / Kleiner Briefkasten / Schiele: Holzschnitt



VERLAG, DIE AKTION, BERLIN-WILMERSDORF
SONDER-NUMMER
HEFT 50 PFG.

Îndemnuri pentru a picta tablouri ale marilor orașe

Va trebui, în cele din urmă să începem, să pictăm patria noastră, metropolele noastre pe care le iubim atât de mult. Mîinile noastre febrile trebuie să înfățișeze pe pînze mari fresca a tot ceea ce este minunat și ciudat, a tot ceea ce este monstruos și dramatic pe străzile, în gările, în fabricile și turnurile noastre.

Ne amintim de acele tablouri singuratice din anii 70 și 80 care înfățișau străzi ale metropolelor. Ele au fost pictate de Pissaro sau de Claude Monet, doi lirici care veneau de pe ogoare, din lumea vegetală a tufelor și a copacilor. Ceeace ce e grațios și fragil la acești doi creatori de peisaje agreste a trecut și în tablourile lor cu subiect citadin. Dar oare se pot picta cu aceeași ușurință conglomerate de case și cu aceeași luminozitate cu care se pictează rîurile, iar bulevardele, la fel cum se pictează straturile de flori?

Tehnica impresioniștilor nu ne poate ajuta la rezolvarea problemelor noastre. Trebuie deci să uităm procedeele și subterfugiile trecutului, trebuie să ne creăm mijloace noi, proprii, de expresie.

Primo: trebuie să învățăm să vedem mai corect și mai precis decît predecesorii noștri. Nu ne sînt de nici un folos confuzia și lipsa de claritate a impresioniștilor. Perspectiva suprareală nu reprezintă nimic pentru noi, ba chiar ne stăvilește elanul. Tonalitate, lumini colorate, umbre colorate, contururi topite, culori complimentare și cum s-or mai fi numind ele, au devenit noțiuni scolastice.

În al doilea rînd — și nici acest lucru nu are o importanță minimă — trebuie să începem să creăm. Noi nu ne putem așeza șevaletul în stradă pentru a căuta acolo « tonuri ». O stradă nu este compusă din valori tonale, ci dintr-un haotic șir de ferestre, din cercuri de lumini care aleargă printre vehicule de tot felul, din mii de sfere care se rotesc, din zdrențe umane, din reclame și din mase de vopsea amenințătoare, lipsite de orice conținut.

Pictura în aer liber este falsă. Noi nu avem dreptul de a înfățișa pe pînzele noastre ceea ce este întîmplător, ceea ce este neorînduială, pentru a face din ele motive de tablou. Dimpotrivă, trebuie să realizăm cu temeritate o compoziție care să sintetizeze toate impresiile vizuale culese în aer liber.

Nu este deloc vorba, și aceasta trebuie subliniat de a umple suprafețe cu trăiri decorativ-ornamentale à la Kandinsky sau Matisse; dimpotrivă, trebuie să reconstituim viața în plinătatea ei: spațiu, lumină și întunec, gravitate și facilitate, mișcare a obiectelor; pe scurt, să pătrundem mai adînc în realitate.

Mai presus de toate, trei categorii trebuie să ne servească la constituirea unui tablou: lumina, punctul de vedere și liniile drepte.

Problema noastră este în primul rînd o problemă a luminii, dar nu doar a luminii, deoarece noi nu simțim pretutindeni lumina, cum li se părea impresioniștilor. Aceștia

vedeau pretutindeni numai lumina, ei împrăstiau luminozitatea pe întreaga suprafață a tabloului; înseși umbrele lor erau luminoase și străvezii. Cézanne a mers chiar mai departe în această privință: el are o fixitate fluctuantă și acest lucru conferă tablourilor sale o deosebită senzație de realitate.

Noi însă nu vedem în natură doar lumina, noi vedem adeseori chiar în fața noastră suprafețe ce par încremenite și neluminate; ici-colo simțim greutatea, întunecimea, materia în nemișcare. Lumina curge parcă, sfîșiiind obiectele. Noi simțim cu deosebită acuitate zdrențele de lumină, fișiile de lumină, mănunchiurile de lumină. Complexe întregi plutesc în lumină și ele par străvezii, apoi printre aceste complexe se insinuează din nou încremenirea, opacitatea, întunecimea. Ne orbește câteodată țîșnirea de lumină și întunec dintr-un șir de case înalte. Pete mari de lumină se întind pe pereți. În centrul unei mari aglomerații de oameni explodează uneori rachete de lumină. Printre vehicule se strecoară lumina. Cerul se prăbușește uneori asupra noastră asemenea unei cascade. Bogăția de lumină a cerului pare că vine uneori de jos. Contururi puternice se tocesc difuz. Multitudinea unghiurilor drepte se destramă în ritmuri amețitoare.

Lumina face ca toate obiectele din spațiu să se miște. Turnurile, casele, felinarele plutesc sau par spînzurate.

Lumina poate fi albă, argintie, violetă, albastră, sau cum doriți. Cînd însă alegeți albul, căutați ca acesta să fie cît mai curat. Întindeți-l cu o pensulă lată, puneți alături un albastru închis, acel albastru saturat și cald de Paris, ultramarinul răcoros și țîpător; luați umbra, ocrul, în cantități cît mai mari și întindeți-le repede și nervos. Fiți mai degrabă brutali și nerușinați, fiindcă și motivele voastre sînt brutale și nerușinate. Nu este de ajuns să aveți ritmul în vîrfurile degetelor; trebuie să vă lăsați dominați de nebunie și de rîsete nefirești!

Foarte important pentru compoziție este punctul de vedere. El constituie partea cea mai intensă a tabloului și punctul central al compoziției. El poate fi situat oriunde: în centru, la stînga sau la dreapta centrului, dar, din motive compoziționale trebuie ales totdeauna ceva mai jos de mijlocul tabloului. Trebuie de asemenea să se țină seama ca toate obiectele să fie clare, puternic conturate și demistificate. În punctul de observație, liniile care se ridică trebuie să fie verticale și cu cît ne îndepărtăm de punctul de observație, cu atît liniile să fie mai înclinate. Dacă bunăoară stăm în mijlocul străzii și privim drept înainte, toate casele din fața noastră par verticale, iar șirul de ferestre pare să confirme regulile perspectivei, deoarece ele fug către orizont. Dar casele de lîngă noi, pe care nu le sesizăm decît cu coada ochiului, par că se clatină și se prăbușesc. Aci liniile, în realitate paralele, par că se ridică drept în sus și se intersectează. Cornișele, hornurile, ferestrele sînt mase întunecate, haotice, scurtate fantastic și misterios. În punctul de fugă trageți cu pensule mici, linii scurte, drastice și lăsați-le așa. Pictați totdeauna cu nervozitate și pe măsură ce vă apropiați de marginile pînzei desfășurați-vă, lăsînd totul în imprecizie.

Pe vremuri se spunea că în natură nu există linii drepte, că natura este matematică. Nimeni nu îndrăgea asemenea linii drepte; însuși Whistler le secționa în fragmente mici. Începînd cu Ruysdael și epoca lui, linia dreaptă a fost exclusă din pictura peisagistică, iar artiștii au evitat de atunci să prezinte în tablourile lor clădiri, biserici sau paste. Ei s-au îndreptat spre lucrurile pitorești, întrucît erau neregulate și cu

multitudine de aspecte: case în paragină, în construcție, ruine și, pe cât posibil, cât mai mulți copaci.

Noi cei de azi, contemporani cu inginerii, simțim frumusețea liniilor drepte, frumusețea formelor geometrice. În treacăt să observăm că și noua mișcare a cubismului cochetează cu formele geometrice, care pentru cubiști prezintă o importanță mult mai mare decât pentru noi.

Liniile noastre drepte, folosite cu precădere în grafică, nu trebuie confundate cu liniile pe care le trag zidarii pe planurile și schițele lor. Să nu credeți că o linie dreaptă ar fi rece și încremenită. Dar pentru a o simți, trebuie s-o desenați cu emoție. Linia dreaptă este uneori subțire, alteori groasă, uneori străbătută de un ușor tremur nervos. Vastele noastre peisaje citadine nu reprezintă și ele o bălăie pentru matematică? Gândiți-vă numai la numărul de triunghiuri, dreptunghiuri, poligoane, cercuri care ne asaltează pe stradă. Riglele zboară în toate direcțiile. Ascuțișurile ne înțepă. Înșiși oamenii care merg și animalele par a fi construcții geometrice. Luați un creion lat și trageți cu vigoare câteva linii drepte și acest vâlmășag rînduit cu o anumită artă reprezintă mai deplin viața decât toate mîzgălelele pretențioase ale profesorilor noștri.

Despre culoare nu avem prea multe de spus. Luați toate culorile paletelor — dar dacă pictați la Berlin folosiți numai alb și negru, foarte puțin ultramarin și ocru, dar mult umbria. Nu vă preocupați de tonurile reci sau calde, de culorile complimentare fiindcă nu sînteți divizionști; lăsați-vă în voia libertății nezăgăzuite, fiindcă numai de asta depinde ca miine sute de pictori entuziaști să îmbrățișeze acest nou domeniu. Nu am dat decât unele indicații și instrucțiuni. Firește, se poate face totul la fel de bine și procedînd cu totul altfel. Metropola însă trebuie neapărat să fie pictată.

Pînă și în manifestul futuristilor se vorbește despre aceste probleme, iar în urmă cu trei ani Robert Delauney a inaugurat mișcarea noastră printr-o grandioasă concepție. Eu însumi am făcut anul acesta câteva încercări de pictură și de desen care, reușindu-mi, mă îndeamnă să sprijin teoretic această mișcare. Tinerele talente să pornească la muncă animate de dorința ca viitoarele noastre expoziții să fie saturate de tablouri citadine.

Din păcate o serie întregă de lucruri, aș spune atavice, crează confuzii în capetele multora. Biblielele popoarelor primitive au început să intre în preocupările unor tineri pictori germani cărora li se pare că nimic nu e mai interesant decât pictura boșimanilor și plastica aztecilor. Pînă și gîlceava sterilă a francezilor stîrnită de pictura absolută, de concepția despre imagine și multe altele, găsește la noi un puternic ecou. Dar să fim cinstiți și să recunoaștem că noi nu suntem negri sau creștini medievali. Sîntem locuitorii Berlinului, anno 1913, ședem și discutăm în cafenele, citim mult, cunoaștem istoria artelor și toți purcedem de la impresioniști.

Ce rost are deci să imităm maniera și viziunea unor epoci revoluate care proclamă drept just tot ceea ce nu există? Sîntem oare identici chipurilor meschine, aspre, pe care le vedem expuse astăzi în toate expozițiile, ca fiind expresia sufletului nostru complicat?

Să pictăm ceea ce este în jurul nostru, lumea noastră citadină, străzile noastre tumultuoase, eleganța podurilor suspendate, uzinele de gaz învăluite în nori albi de fum, coloristica țipătoare a autobuzelor și a locomotivelor, firele de telefon, tremurînde (nu vi se pare că le auziți cum cîntă?), arlechinadele stîlpilor de reclame și apoi noaptea, noaptea metropolelor noastre.

Oare nu lasă o impresie mai puternică dramatismul unui coș de fabrică, bine desenat, decât incendiul borgiac și bătăliile constantiniene ale lui Rafael?

1914



Expresionismul

În popor se spune că cel condamnat la spânzurătoare își retrăiește în ultimul moment toată viața. Aceasta nu poate fi decât expresionism !

Rapiditatea, simultaneitatea, încordarea maximă în înlănțuirea imaginilor sînt o premisă a stilului. El însuși este o expresie a ideii.

O viziune tînde să se manifeste printr-o conciziune maximă în sfera unei simplificări exaltate : acesta este expresionism în orice stil. Culoarea fără denumire, desenul lipsit de orice explicație, substantivul bine intrat în ritm fără atribut : noi ne cucerim expresionismul !

Toate trăirile culminează în sfera spirituală. Orice întîmplare devine tipicul ei. Deoarece necesitatea unei exprimări exhaustive a început să cuprindă multe minți, manifestîndu-se reținut și brusc în același timp, căpătăm un stil. El va fi general obligatoriu și va promova și ușura exprimarea celei mai adînci subiectivități. Realizarea acestui deziderat așa și nu altfel, nu este concepută — în nici un caz — în sensul unei fatalități ci în spiritul unei necesități ! Deci, conștiința libertății. Afirmarea artistică. Obiectele create de noi să poarte amprenta eu-lui : nu desfășurate în perspectivă pentru punctul nostru de vedere, ci cristalizîndu-se din ele însele. Centrul universului este în fiecare Eu ; chiar și în opera îndreptățită și ea la această optică subiectivă. Rama tabloului constituie limita comprehensibilității sale, pictura nici nu ne atrage spre el, nici nu ne indică un loc pentru a o contempla : printr-o mișcare de rotație acest tablou se rostogolește din el însuși în palpabilitatea lui. În timpul creației dăm obiectului un centru de greutate spiritual care trebuie să fie în același timp și centrul existenței sale obiective. Prin acesta el are o esență din care se revarsă atunci

propria noastră pasiune. Sintem mirați că am putut s-o rezumăm astfel și implicit s-o amplificăm. . .

Am devenit cu toții oameni pentru a înălța spre astre cuburi intuite spiritual. Întruchipăm constelația noastră. Constelații în piatră cu ființe pline de ură sau de dragoste. De frumusețe ! Ne-am acoperit cu pudoare, pentru ca goliciunea noastră să poată străluci geometric, pentru ca ea să se poată cristaliza în marmoră. La Archipenko sufletele devin aruncături de piatră spre planete, erupții de piatră spre constelația lui Hercule. Omul este lăcașul spiritualității. Suferința lui permanentă de a exista : un cuib din care copilul astral va cuceri în zbor eternitatea ! Aceasta a spus-o Archipenko. Astfel este expresionismul !

1916.

HERMANN BAHR

Expresionism I

Ochii impresioniștilor înregistrează, dar nu comunică nimic, se întreabă, dar nu dau răspuns. În afară de ochi, impresioniștii au două urechi, dar nu au gură. Fiindcă omul epocii burgheze nu are decît urechi, el ascultă pulsul lumii, dar nu animă. El nu are gură, este incapabil să vorbească, să vorbească despre lume cu dreptate, să invoce legea spiritului. Dimpotrivă, expresionismul dă glas vrerilor lumii sale, deoarece ascultînd tăcut, vreme îndelungată, dorește acum să vorbească în numele spiritului.

Expresionismul nu este decît un comportament, dar acesta nu poate fi raportat la fiecare expresionist în parte, și, cu atît mai puțin la o anume operă.

Faptul că în prima fază expresionistul trebuie să procedeze fără nici un comportament, ba chiar să se înverșuneze, se poate explica prin circumstanțele în care se află. Și pe bună dreptate, situația lui se poate asemui cu aceea a omului primitiv. Lumea nici nu-și dă seama cîtă dreptate are cînd spune că asemenea tablouri au fost pictate « parcă de sălbateci ». Dominația burgheziei a făcut din noi niște sălbateci. Amenințarea noastră nu vizează însă pe acei barbari de care se temea Rodbertus; noi înșine, pentru a salva viitorul omenirii, sintem și trebuie să fim barbari. Întocmai cum omul primitiv înspăimîntat de natura din jurul său se retransa în sine, tot astfel noi ne dezicem de « civilizația », care vrea să sugrume sufletul omului. Omul primitiv găsea în curajul său cheazăia înfringerii naturii amenințătoare, iar în cinstea acestei forțe interioare care-i asigura o salvare miraculoasă, care-i anula spaima de furtuni, frica de animale, de primejdii ce se iveau de pretutindeni, desena în preajma sa cercuri și semne cu convingerea că în felul acesta sfidează natura, se împotrivește stihiiilor ei dar și semne de încredere în forțele spiritului. Noi, cei zdrobiți de « civilizație » am concentrat în noi o forță supremă ce nu poate fi distrusă; această forță o invocăm în clipele de spaimă în fața morții și o opunem « civilizației ». Sînt semnele necunoscutului din noi, din ele sorbim încrederea că ne vom putea salva, sînt semnele spiritului încătușat, pornit să doboare zidurile închisorii, semnele de alarmă pentru toate sufletele timorate. Aceste semne le oferă expresionismul.

1914

KURT HEYNICKE

Voința de suflet

Secolul descoperirii sufletului a început. Pământul se mai cutremură încă de elevata încorporare a pasiunilor, dar mulți oameni ajung din ce în ce mai mult la convingerea că un strigăt a devenit necesar: mai mult suflet! Trebuie să redescoperim sufletul. Și puterea de dominare a sufletului. Sufletul nostru are nevoie de o nouă religie, însă fără dogme, fără legi, ci doar de sentiment. Christos a fost doar biserica, de aceea el a și ratat.

Noi trebuie să creăm o elită conducătoare a sufletelor. Ea nu se exprimă exteriorizându-se. Religia aceasta nu are nevoie de gesturi, ea este cea mai liniștită religie, care nu are nevoie de un nume. Fiindcă acționează în liniște. Sufletul nu are un limbaj care cutremură întrucât se manifestă prin vibrațiile sentimentului, prin tăcerea gândurilor, prin forța de revărsare proprie, forță și pasiune maximă, pură, întocmai pasiunii creatoare a Spiritului suprem, fiindcă sufletul este o parte a acestuia.

Comunitatea sufletelor este ca o mare care fărâmițează țărmurile moarte și pătrunde tot mai mult în cercurile albastre ale infinitului.

Comunitatea aceasta nu este anonimă, dar forța invizibilă a ei alimentează anonimul, sensibilitatea care, trezindu-se, caută forța.

Oricine poate intra în rîndul sufletelor. Un singur lucru este necesar: voința de suflet.

Sufletele se vor beatificate și tind să învâluie cu suflet expresiile trupului. Este din ce în ce mai validată posibilitatea creării unor acte sufletești, a unor noi forțe sufletești în univers, născute din marele fluviu divin, care străbate toate sufletele: dragostea.

Tot ceea ce este legat de simțuri e doar o parabolă. Parabolele însă trebuie să fie însuflețite. Noi sîntem cei care pășim pe un drum străvechi, pe care acum însă abia l-am redescoperit. Vrem să mergem pe acest drum pentru a ne putea desăvîrși.

1917

Suflet pentru artă

S-au dus vremurile cînd se credea că expresionismul este o maladie trupească a epocii. Artă care se adresează sufletului trăiește, fiindcă însuși sufletul este creatorul noii arte. Spiritul recepționează mișcările universului și se modelează vizibil prin intermediul forței, a ritmului universului în plină desfășurare.

Noua artă a apărut la orizont. Ea reprezintă prima treaptă a unei noi umanități. Iar această nouă umanitate — redusă, deocamdată, ca număr — învață să simtă cu

NR. 1

1913

Die weissen Blätter

EINE MONATSSCHRIFT

SEPTEMBER

INHALT:

••• Von dem Charakter der kommenden Literatur / Carl Sternheim, Busekow / Rudolf Borchardt, Wannsee / Herbert Eulenberg, Krieg dem Kriege / Kurt Hiller, Prolog / Franz Blei, Samuel Butler / Paul Merkel, Zwischen den kleinen Seen / Walter Hasenclever, Die Todesanzeige / Franz Werfel, Zwei Oden und ein Lied Alain, Die Suffragetten / Walter Krug, Krankheiten / Emile Zola, Briefe an Cézanne
E. E. S., Der Beruf des Dichters

LEIPZIG/VERLAG DER WEISSEN BÜCHER

sufletul. Ea vedea pînă acum doar cu ochii. Pînă nu de mult, omul căuta sufletul prin intermediul trupului și rămînea uimit că nu descoperă sufletul. Și nu-l găsea, fiindcă simțurile sînt întunecate și nu luminează. Oamenii noi au descoperit sufletul, ei simt arta cu sufletul, dau expresie mișcărilor indicibile plasîndu-se în miezul mișcării și mișcîndu-se ei înșiși. Ei se plasează conștient în centrul sentimentului. Ochii care privesc sînt doar pilda sentimentelor care văd.

Odinioară, artistul își lua drept sprijin obiectele, astăzi el repudiază și disprețuiește obiectele. Ca parte a lumii, artistul se modelează pe sine și făptura lui se află în centrul operei de artă. Noua artă ne arată calea care duce spre noi. Calea spre suflet.

Burghezul se teme de suflet, fiindcă acesta îl ucide scoțîndu-i la iveală ridicolul. De aceea burghezul clamează pentru arta după natură. Dar natura se lasă subjugată de stăpînitorii ei, își bate joc de cei care doar mimează, de cei care nu au descoperit încă mișcarea. Nu natura a născut mișcarea, ci mișcarea a dat naștere naturii. E greu să găsești sufletul. Deoarece el este eternitatea. În mijlocul nostru însă se află arta. Nu ne mai rămîne decît să ne plasăm în eternitate.

1917

YVAN GOLL

Expresionismul

Expresionismul nu este o religie nouă, de ultimă oră. El constituie o multă vreme pîinea zilnică a picturii. El reprezintă cromatica sufletului, care (în ceea ce-i privește pe tehnicienii literaturii) nu a fost analizată încă din punct de vedere chimic și de aceea nici nu poartă vreun nume.

Expresionismul plutește în atmosfera generațiilor noastre, întocmai cum pentru generațiile anterioare romantismul și impresionismul au reprezentat unica rațiune de a trăi.

Expresionismul se depărtează categoric de romantism și impresionism. El neagă orice speciozitate a artei, neagă arta pentru artă, fiindcă este mai degrabă o formă de trăire decît una de artă. În sens goethean, desigur.

Expresionismul se aseamănă cu clasicismul. Are însă mai mult creier și mai puțin sentiment, mai mult extaz și mai puțin vis. Și în felul acesta expresionismul este clasicist, fără a avea pretenția de a deveni clasic.

1914

FRANZ MARC

Pictura nouă

... Cine sînt cei care pot fi considerați mai aproape de inima naturii : impresioniștii sau tinerii de azi? E greu de găsit un etalon pentru a măsura; există însă o realitate care trebuie subliniată și anume că noi, în adîncul inimii noastre, prin arta noastră, sîntem tot atît de aproape de natură ca și Manet, care încerca să ne transmită printr-un rafinat simț al formei și al culorii aspectul unei piersici sau parfumul tran-dafirului și să ne dezvăluie tainele adîncului.

... Dincolo de vîlul aparenței, căutăm și noi, azi, aspectele tănuite ale naturii, aspecte care ni se par mult mai importante decît toate descoperirile impresioniștilor. Pictînd, căutăm să surprindem acea fațetă interioară, spirituală a naturii, nu din plăcerea de a scoate în evidență această fațetă, ci din necesitatea de a o vedea, așa cum odinioară se puteau « vedea » umbre violete și eterul situat deasupra tuturor lucrurilor. De ce facem așa? La această întrebare nu putem răspunde nici în numele nostru, nici în numele altora. Răspunsul ține de epocă.

... Natura există pretutindeni, atît în noi, cît și în afara noastră; există însă ceva care nu este natură, ci mai degrabă un punct de sprijin *necunoscut nouă* : arta. În esență, arta a fost și este cea mai îndrăzneată desprindere de natură și de « natural », este puntea care duce spre imperiul spiritului, spre veșnicia omului. Ignorarea acestei veșnicii și spaima pe care o trezește ea, le înțelegem — nu înțelegem însă pe criticii acestora.

1911

« Sălbaticii » Germaniei

În epoca marilor bătălii pentru arta nouă, forțele noastre proaspete, dar neorganizate, luptă cu forțe îmbătrînite, dar organizate. E o luptă inegală; dar în problemele spiritului nu numărul, ci forța ideilor învinge.

Armele cele mai temute ale « sălbaticilor » sînt ideile lor noi : acestea lovesc șiucid direct, mai bine decît oțelul și frîng ceea ce părea de nefrînt.

Cine sînt « sălbaticii » Germaniei?

Cei mai mulți dintre ei sînt binecunoscuți și comentați; sînt cei de la « Puntea » din Dresda, « Noua secesiune » din Berlin și « Noua grupare » din München.

Cei mai vîrstnici sînt cei de la « Puntea » din Dresda. Ei s-au impus cu multă seriozitate, dar Dresda le oferea un teren prea friabil. Nu sosise de altfel nici vremea unei largi acțiuni. Abia după cîțiva ani, expozițiile celorlalte două grupări au început să « pericliteze » viața artistică a Germaniei.

« Noua secesiune » s-a constituit în parte din membrii grupării « Puntea » și a reprezentat în realitate sciziunea elementelor nemulțumite de vechea secesiune, care părea că se mișcă prea încet; în consecință, noii secesioniști au escaladat zidul negru în spatele căruia se baricadaseră secesioniștii vechi și s-au trezit în fața luminii orbitoare a artei în plenitudinea libertății ei. Acum, noii secesioniști nu mai recunosc nici un fel de program și nici o constrîngere; ei vor, cu orice preț, să meargă înainte,



asemenea unui fluviu care poartă cu sine posibilul și imposibilul și încrezători în forța lor purificatoare. Lipsa perspectivei istorice ne interzice încercarea de a despărți ceea ce este peren, de ceea ce este trecător. Oricât ar considera-o ca fiind lipsită de temei și de semnificație, critica e dezarmată și-și pleacă rușinată capul în fața libertății fruste a acestei mișcări pe care noi, « münchenezii », o salutăm cu mii de urale.

Istoria apariției « Noii asociații » este ceva mai tenebroasă și mai complicată. Primii și cei mai serioși reprezentanți ai ei au fost doi ruși care au rătăcit multă vreme pe aci, au acționat într-o perfectă liniște, până când li s-a raliat un grup de germani. O dată cu crearea « Asociației » a început, spre disperarea criticii, seria acelor splendide expoziții, pline de « ciudățenii », fiindcă artiștii « Asociației » au pus un puternic accent pe unul din punctele programului lor : a învăța de la ceilalți. A fost ceva asemănător unui concurs care a selectat pe cei care au înțeles mai bine ideile. Se vorbea adesea și se mai vorbește și azi despre cuvântul « sinteză ».

În același sens, al descătușării, au acționat apoi și tinerii francezi și rușii care au expus la noi în calitate de oaspeți. Ei au dat dovadă că au înțeles comandamentul vremii, în sensul că în artă nu este vorba numai de lucruri foarte profunde, că înnoirea nu trebuie să fie doar formală, ci asemenea nașterii unei noi gândiri.

Elanul a reînviat în suflute și o dată cu el elementele străvechi ale artei.

Încercarea de a explica recente opere ale « sălbaticilor » ca purcezend din evoluția și răstălmăcirea impresionismului (așa cum de pildă face W. Niemeyer în anuarul grupării din Düsseldorf) e cu totul lipsită de temei. Culorile frumoase și faimoasele cuburi nu mai reprezintă un scop în sine pentru « sălbatici ».

Gândirea lor țintește în altă direcție, aceea de a făuri prin munca lor un *simbol* al epocii, simbol care va sta pe altarul viitoarei religii spirituale și în fața căruia producătorul tehnicist va dispărea cu totul.

Decamdată însă în loc de trandafiri, calea noilor secesioniști este presărată cu dispreț și neînțelegere din partea criticii.

De aceea dacă unii dintre « sălbaticii » din Germania și de dincolo de fruntariile ei, tind spre o altă viziune și pierd din ochi piscurile înalte pe care vor trebui să le atingă, cu atât mai rău pentru ei. Adepții cubismului și ai altor « isme » se duc singuri de ripă în urma unor succese facile, repurtate prin propria lor facilități.

Dimpotrivă, noi credem — sperăm că avem dreptul cel puțin de a crede — că mai presus de grupările care stau în fața propriei lor prăpastii, — « Sălbaticii » luptă pentru un ideal mai îndepărtat dar cu atât mai înalt, care se făurește de pe acum undeva în liniște, ideal pe care cei care vociferează nu au cum să-l întrevadă. Acelor necunoscuți care făuresc pentru viitor noi le întindem mâna.

1912

WASSILI KANDINSKY

Pictura ca artă pură

Opera de artă se compune din două elemente: unul interior și altul exterior.

Elementul interior, luat separat, este constituit de emoția firească a artistului. Această emoție are facultatea de a trezi în sufletul privitorului o expresie, în esență, corespunzătoare.

Atâta vreme cât sufletul este legat de trup, acesta este stîrnit doar prin intermediul sentimentului. Sentimentul este deci o punte de trecere de la imaterial la material (artistul) și de la material la imaterial (contemplatorul).

Emoție-sentiment-operă-sentiment-emoție.

Elementul interior al operei este conținutul. Și în acest caz avem nevoie de vibrații sufletești. Fără aceste vibrații nu se poate constitui o operă de artă, decît poate doar o aparență de artă.

Elementul interior creat prin vibrațiile sufletului reprezintă conținutul operei. Fără conținut, opera nu poate exista.

Pentru ca un conținut, care inițial trăiește « abstract », să devină o operă, cel de al doilea element — cel exterior — trebuie să servească încorporării. De aceea conținutul este în căutarea unui mijloc de exprimare, a unei forțe « materiale ».

În felul acesta opera devine o sinteză inevitabilă, indestructibilă, între elementul interior și exterior, adică o sinteză a conținutului cu forma.

Elementul determinant este conținutul. Întocmai cum nu cuvântul este acela care determină noțiunea, ci noțiunea e aceea care determină cuvântul, tot astfel conținutul determină forma. Forma este expresia materială a conținutului abstract.

Alegerea formei este deci determinată de necesitatea interioară, care constituie în esență legea imuabilă, unică a artei.

O operă constituită în felul acesta este « frumoasă ». Iar o operă de artă frumoasă este o legătură legică între două elemente, cel interior și cel exterior. Această legătură conferă artei caracterul de unicitate. Opera devine subiect. În pictură, opera este un organism spiritual care, ca orice organism, se compune din fragmente izolate.

Fragmentele izolate, luate ca atare însă, sînt lipsite de viață, asemenea unui deget retezat. Viața degetului și funcția lui esențială sînt condiționate de legătura legică cu celelalte părți ale corpului. Această compunere legică este construcția.

Opera de artă se supune aceluiași legi care există și în natură: fiecare parte devine viabilă numai prin tot.

Numărul infinit de părți în pictură se împarte în două grupe :

— grupa formelor reprezentate prin desen

— grupa formelor picturale.

Combinarea părților în funcție de plan și scop duce la crearea unui tablou. Natura.

Dacă raportăm cele două definiții (asupra părților componente ale operei și în special ale tabloului) la opera luată în parte, ne lovim de o prezență, aparent intim-plătoare, a unei părți componente străine și anume de natură. Natura nu a figurat în niciun fel în definiția noastră. Cum pătrunde ea totuși în tablou?

Picura — ca artă — are aceeași origine ca oricare din celelalte arte și activități omenești. Cîndva, ea a fost subordonată activității practice.

Astfel, cînd un vînător primitiv hăitua o fiară, aceasta înseamnă că-i era foame.

Azi cînd în vînător nobiliar hăituește o fiară, el o face îndemnat de alte satisfacții. E o mare deosebire de nuanțe în aceasta. Foamea este de natură trupească, satisfacția este de natură estetică.

Dacă primitivul avea nevoie de sunete artificiale pentru a-și executa dansul, substratul dansului trebuie căutat în instinctul sexual. Zgomotele artificiale din care — de-a lungul veacurilor — s-a constituit muzica de azi, a reprezentat pentru omul primitiv un afrodisiac.

Azi, cînd omul se duce la concert, nu caută satisfacții auxiliare de natură trupească, ci satisfacții de natură estetică.

Instinctul original (al practicismului) a devenit și în acest caz sursă de emoție estetică. Aceasta înseamnă că necesitatea trupească, originară, s-a sublimat într-o necesitate sufletească.

Această spiritualizare a nevoilor elementare, practice (trupești) duce la două concluzii: separarea elementelor spirituale de cele trupești și, ulterior, evoluția independentă a acestor elemente prin intermediul diferitelor arte.

Text scris de KANDINSKY pentru cuprinsul primului număr din « Căldrețul albastru » ►

Dar și în acest caz legile amintite mai sus (cu privire la conținut și formă) care transformă arta tranzitorie în artă pură, funcționează cu aceeași precizie.

Aceasta este o creștere liniștită, logică, asemenea creșterii unui copac.
Pictura.

Același proces se observă și în pictură.

Există o primă perioadă, originară, aceea de a imortaliza trupeșcul, tranzitoriul, urmată de o a doua perioadă, evolutivă, aceea a separării complete a scopurilor practice de cele spirituale, care devin preponderente.

A treia perioadă este caracterizată prin tendința de a atinge treapta cea mai înaltă a artei pure; în acest stadiu, dorințele instinctuale primordiale sînt complet anihilate. Opera de artă se exprimă în limbaj artistic, de la spirit la spirit, într-o lume de ființe pictural-spirituale (subiect).

În stadiul de azi al picturii, cele trei perioade pot fi depistate în diferite compoziții și în diferite maniere. Caracteristica celei de a doua perioade, aceea a evoluției, este hotărîtoare și anume:

Prima perioadă. Pictură realistă (realismul fiind înțeles în sensul dezvoltării lui tradiționale pînă în secolul al 19-lea). Se bucură de preponderență semnul caracteristic originar, adică dorința practică de a imortaliza tranzitoriul. (De aci: portretistică, peisagistică, istorism, în sens direct).

Perioada a doua. Pictura naturalistă (în varianta impresionistă, neo-impresionistă și expresionistă, în parte și cea cubistă și dadaistă). Preponderență este eliminarea scopului practic, imediat, și izbînda elementului spiritual (delimitarea devine din din ce în ce mai tranșantă pornind de la impresionism și trecînd prin neoimpresionism și expresionism).

În această perioadă dorința internă, spiritualul ocupă un spațiu vast, atît de intens, încît pînă și «credo»-ul impresionist afirmă: «Esențialul în operă nu este acel „ce” (adică natura) ci acel „ceva” ».

Aparent, originarului i se acordă o atît de mică importanță, încît natura ca atare pare că nici nu este luată în considerație. Aparent, natura servește doar ca punct de plecare, prilej de a exprima un conținut sufletesc.

În orice caz, acest punct de vedere, parte componentă a «credo»-ului recunoscut și proclamat de impresionisti, reprezintă în realitate doar un «pium desiderium» al picturii din perioada respectivă.

Dacă pentru această perioadă a picturii alegerea obiectului (natura) nu prezintă nici un fel de importanță, deoarece nu mai trebuie să fie căutate alte «motive». Dar într-un asemenea caz, obiectul determinînd tratarea, alegerea formei nu se mai poate face liber, ci deliberat și dependent de obiect.

Dacă dintr-un tablou al acestei perioade excludem natura, observăm că natura reprezintă un soi de sprijin fără de care edificiul pur artistic (construcția) s-ar prăbuși, datorită sărăciei formei. Sau, se constată că după o astfel de eliminare rămîn pe pînă doar forme nedeterminate, întîmplătoare și în imposibilitate de a exista. Aceasta denotă că natura (acel «ce» în sensul picturii) nu este un element secundar, ci însuși esențialul.

Această separare a elementelor practice, a obiectului, este posibilă numai în cazul cînd același element esențial, constitutiv, este înlocuit printr-un alt element constitutiv, tot atît de esențial. Și aceasta este forma pur-artistică, aceea care conferă tabloului forța vieții independente, în stare să ridice tabloul la înălțimea unui subiect spiritual. Reiese deci clar că elementul esențial, constitutiv îl formează construcția pe care am descris-o și am discutat-o mai sus.

HERWARTH WALDEN

Preambul la «Primul salon de toamnă german», 1913

Prin intermediul acestui prim salon de toamnă german ni se oferă o privire de ansamblu asupra noii mișcări a artelor plastice din lumea întreagă și care, fără îndoială, că va face să se extindă și câmpul vizual al contemporanilor noștri. În marea lor majoritate, acești contemporani ai noștri sînt mîndri de ochii lor pe care însă nu i-au disciplinat măcar în arta privitului. Ei cer unei opere de artă plastică să redea propriile lor impresii optice, care de fapt nici nu sînt ale lor, fiindcă în acest caz ar fi fost artistice. A fi artist înseamnă a avea o viziune proprie și a creea în sensul acestei viziuni. Unitatea dintre viziune și realizare constituie esența artei. Marii novatori ai secolului al XIX-lea ne-au lăsat o dublă moștenire: una materială, pe care epigonii de azi o invocă cu disperare și una spirituală, prezentă în această expoziție. Epigonii se agață de formele create de marii predecesori și în loc să creeze ceva nou, ei imită manierele celor din trecut. Dar a imita nu înseamnă a face artă, chiar de-ar fi să se creeze tablouri sau copii de pe natură. Artiștilor de azi care pășesc pe urmele moștenirii spirituale a marilor novatori le sînt străine asemenea maimuțării.

Criticîndu-i pe novatori, unii vorbec foarte mult despre absența formei. Dar tot atît de bine s-ar putea vorbi și despre absența uniformei. E drept că toți sîntem oameni, dar tot atît de adevărat e că sîntem diferențiați prin corpul nostru. Uniformitatea nu se poate realiza decît prin uniformă. Și chiar și atunci omul rămîne egal cu sine, chiar dacă moda îl face să schimbe uniforma, fiindcă trupul nu se schimbă cu nimic, fie că se retranspune în rochiile Biedermayer, în peplum roman sau togă grecească. Corpul nu se schimbă decît prin spirit, prin spiritul care servește trupul. Firește spirite nu putem picta, dar a picta un trup fără spirit, nu este artă. Artă înseamnă plămuierea personală a unor trăiri personale. Tot ceea ce îl încatușează pe un artist și îi pune opreliști este materialul artei sale. Orice formă convențională nu este altceva decît propteaia care sprijină un zid în curs de a se prăbuși sau un corset pe un trup decrepit.

Arta însă dăruiește, nu redă. Dacă dorim să savurăm un fruct trebuie să-i sacrificăm coaja. Dar nici cea mai frumoasă coajă nu poate înșela asupra absenței miezului. Pictorul pictează ceea ce vede cu cele mai profunde simțuri ale sale; arta lui, expresia ființei lui în care tot ceea ce este trecător e numai o pildă; el interpretează viața, fiecare impresie din afară devine o expresie a lăuntricului. Pictorul este purtătorul viziunii sale, al propriei lumi interioare, dar în același timp este purtat de această lume. Ce vină i s-ar putea aduce dacă el pictează chipurile așa cum sînt? Simfonia a IX-a a lui Beethoven s-a născut oare din peisaje frumoase? Ritmul ei a preexistat oare?

Masele de oameni nu fac altceva decît să asalteze, să învingă sau să cadă, conform voinței lor. Grünewald și El Greco au creat oameni după chipul și asemănarea lumii lor. Pictura de dinaintea noastră i-a prezentat pe oameni în costume festive. Artiștii nici nu mai creau ceva, fiindcă existau prin sinea lor. Dar adevăratul artist trebuie să fie un făuritor. Iar cei făuriți în totalitatea lor, trebuie să se hotărească să se înalțe din pasivitatea imaginii spre activitatea tabloului.

... Sînt sigur că acea parte a publicului neinițiat în artă va rîde de mine și de această expoziție. Ba chiar și o bună parte a acelorora, care pe nedrept, se consideră inițiați. Vreau să-i avertizez pe acești domni: la zece ani după constituirea Asociației pentru artă au fost acumulate îndeajuns de multe experiențe pentru literatură, Domnii aceștia, ca și toți criticii de duzină, ironizează azi pe un Heirich Mann, un Alfred Mombert, un Karl Kraus sau Else Lasker-Schüler. Nici azi, după zece ani, nu a fost sesizată importanța lor artistică și nici consemnată în ziare; ceea ce bine înțelege că nu înseamnă nici o pierdere pentru artist, ci doar pentru ziare.

Am citat doar cîteva personalități care au pătruns pentru prima dată în opinia publică prin intermediul Asociației pentru artă. Există însă de pe acum suficiente experiențe și în artele plastice. Pe vremea cînd Oskar Kokoschka ilustra cu grafica lui numerele revistei *Der Sturm*, din primul ei an de apariție, cunoscătorii de artă, ba chiar unii critici emeriți despre care astăzi nu se mai vorbește și nici nu se știe că au existat, ironizau aceste « mîzgăleli ». Astăzi, la numai trei ani, toată lumea aleargă după această grafică odinioară disprețuită. Din păcate există oameni atît de naivi care afirmă că pictorii pictează doar de dragul banilor și că *Der Sturm* a recurs la asemenea picturi doar din interese pecuniare, nu din convingeri artistice. Unui astfel domn, critic de artă, am avut prilejul să-i ofer o dovadă peremptorie asupra felului său de a judeca. El ar fi vrut să mă convingă că de fapt « Kandinsky nu s-ar fi alăturat futurismului decît din motive financiare ».

La asemenea argumente demențiale ajunge ura față de arta nouă. Asemenea argumente nu pot înșela pe nimeni și nu-i pot împiedeca pe prietenii mei în strădaniile lor. Pentru noi, nu viața este o artă, ci arta este viața noastră.

WALTER VON HOLLÄNDER

Expresionismul actorului

Cei care fac profeții despre viitorul sentimentului, afirmă că după război va începe epoca expresionismului. Mai sigur însă este că datorită sentimentului de însingurare trezit de acest război, sufletul se va rețrași tot mai mult în sine și va tinde să devină tot mai mult una cu corpul. Într-o bună zi însă, s-ar putea ca sufletul, eliberîndu-se ca într-o explozie din încătușarea trupului, să se reverse în toate arterele și să transforme corpul într-un instrument al său. Marele gest și consumarea supracorporalului vor exprima mult mai mult decît exprimă mișcările cotidiene.

În fața trupescului, impresionismul a fost prea pudic; trupul era aidoma unui veșmînt bine mulat al sufletului, care era doar evocat, nu și desvăluit. Expresionismul este sufletul care se manifestă impudic prin corporal: e dăruire, deoarece dincolo de orice goliciune există totdeauna ceva care rămîne învăluit. Expresionismul este o goană spre desvăluirea totală, fiindcă în această desvăluire rezidă adevărul, mult mai revelator decît nuditatea trupească.

Trupul constituie punctul de pornire al expresionismului. Numai prin el și dincolo de el se poate afirma ceva despre suflet. Marele gest constă în exprimarea sufletului.

tului prin trup; rigiditatea și greutatea acestuia, valorificarea mișcărilor lui pretinde însă în același timp renașterea limbajului trupului. Cel care nu cunoaște acest limbaj trebuie să-l învețe și să-l înțeleagă. Convins că expresionismul este o necesitate sufletească, nu o reclamă, cum se înșinuează, nu mă îndoiesc că după înlăturarea urmelor războiului, se va naște adevăratul expresionism al actorului. Fiindcă niciunei arte nu-i este mai propice expresionismul decât artei actorului. Întrucît corporalul, drept premiză, și dezvoltarea lui, drept consecință, constituie o unitate, expresionismul actorului nu va reprezenta o apariție din nimic. Există foarte multe lucruri pe care un actor le-ar putea exprima mai deplin, în formă expresionistă. Este destul să-l amintesc numai pe Wedekind ca interpret al propriilor sale opere pentru a stabili cu precizie prima treaptă a acestei evoluții. Ca plenitudine a realității, dramele lui Wedekind devin mai umane, mai ușor de înțeles prin gesturi. Wedekind devine mai inteligibil reprezentându-l fără mijloacele teatrale de azi. De altfel de pe acum au luat naștere o serie de drame, de opere de artă importante și de prestigiu a căror reprezentare cu actualele mijloace scenice ar deveni ridicolă. Mă gândesc la *Istbita* lui Paul Kornfeld, o tragedie lipsită complet de acțiune, născută din ideea căutării esenței lucrurilor. Această tragedie este pur expresionistă și construită pe ideea corporalității sufletului, a sufletului care se oferă contemplației prin intermediul unui trup. Există acolo un mod de expresie, un patos greu de crezut, dar adevărat, un patos pentru a cărui exprimare limba și membrele trebuie să se exerseze îndelung. Această dramă trezește ideea de viață nu prin imitarea realității, ci prin incorporarea ei. Realitatea nu se încorporează însă în fapte cotidiene, ci silește corpul să recurgă la toate mijloacele disponibile pentru a-l face să devină operă de artă. Și într-un asemenea caz actorul este totdeauna ispitit să-și depășească propria-i corporalitate. Expresionismul este o realitate în plin mers, fiindcă trezește conștiința actorului asupra propriei sale personalități și asupra marilor lui posibilități. Kornfeld nu va mai vedea această evoluție, important însă rămîne faptul că el a vestit-o.

Firește există și un pericol pentru modul de a exprima expresionist o dramă și anume normarea gesturilor, mai ales de către mediocritățile scenei și de marea masă a publicului, normare care ne-ar întoarce la vechiul patetism, la epoca mișcărilor « frumoase ». Stă însă în puterea artistului expresionist de a transforma un stil interpretativ, o posibilitate interpretativă, poate cea mai profundă posibilitate, în modalitate de a exprima sufletul.

1912

PAUL HATVANI

Eseu asupra expresionismului

I. Expresionismul este o revoluție: nu vreau să dau prin asta o definiție, ci doar un argument pentru istoria lui. Deoarece, oricît de banal și de academic ar părea, evoluția în artă nu poate fi definită decît în funcție de formă și conținut și numai după

formă și conținut, niciodată în funcție de circumstanțele exterioare ale evoluției. Tot atât de bine se poate spune că expresionismul a redescoperit eul; simpla recunoaștere a acestui fapt înseamnă o aderare la revoluție, dacă prin aceasta se înțelege o justificată preponderență a părții asupra întregului. În cadrul impresionismului lumea și eul, interiorul și exteriorul erau reunite într-o singură tonalitate. În expresionismul realizează arta într-un mod cu totul neașteptat. (« Forma neadecvată » ar fi în acest caz falsă, deoarece presimțirea pentru expresionist este mult mai aproape decît așteptarea; în felul acesta expresionismul realizează o creștere).

După o astfel de interiorizare extraordinară, arta nu mai are nevoie de premise. Ea devine elementară. Expresionismul nu este, deci, altceva decît o revoluție în favoarea elementarului.

II. Calea spre elementar este abstracția. Abstracția cea mai consecventă merge pînă în miezul elementelor: dincolo de forma pe care o distruge pentru a ajunge la soriginea conținutului. N-avem dreptul să spunem că expresionismul așează conținutul înaintea formei, dar el face și din formă un conținut. În felul acesta exteriorul se interiorizează și elementul domină triumfător asupra haosului.

Nimic nu este mai pur, mai moral mai etic decît reprezentarea elementarului. Elementarul nu cunoaște compromisuri; el există prin sine, în sine și din sine: el există. Elementul este prin simpla sa prezență forță de acțiune. El se împlinește prin conceptul feminității. Bărbatul creează — femeia există; bărbatul se impune lumii prin conștiința lui — femeia este impusă de lume. În felul acesta elementul dobîndește reflexul feminității, iar expresionismul, o atracție senzuală spre sex, și, întrucît artistul trăiește într-o eternă contradicție cu materialul său, acest material feminin al artistului expresionist reprezintă sursa originară a supremei bărbății.

Bărbatul este diferențiat; artistul reprezintă o potențare a bărbatului; expresionistul este tot ceea ce poate fi gîndit ca superior. Femeia este elementul. Iar la început a fost elementul.

III. La expresioniști forma devine conținut: ea face un pas important dincolo de sine. Aceasta este o contradicție, nu atât în ceea ce privește muzica, cît « ideea de muzical » (în sensul lui Schopenhauer), deoarece în muzică pînă și conținutul devine formal, adică « topit în formă ».

În cadrul expresionismului transformarea formei în conținut favorizează o neobișnuită condensare. Opera de artă expresionistă este atât de concentrată încît, aparent, formei nu-i rămîne nici timp, nici spațiu. Conținutul crește dincolo de timp și spațiu, el își umple lumea lui proprie și își impune voința de eternitate. În felul acesta, opera de artă devine, într-un fel special, independentă de timp și de spațiu.

Dar ea își trăiește propria dimensiune a timpului.

IV. Ritmul este un reflex al timpului proiectat asupra operei de artă. Ritmul este periodicitatea interioară a unei confirmări metafizice a vieții și deci un semn caracteristic, vizibil, al forței care se manifestă prin opera de artă. Opera de artă este în primul rînd existență — și abia în al doilea rînd efect; expresionismul unește în sine aceste două elemente ale artei.

În opera expresionistă existența și efectul devin una: în felul acesta ritmul transgresează spre interiorul operei. Ochiul și urechea sînt eliminate, în schimb

DAIMON

EINE MONATSSCHRIFT.

HERAUSGEBER
JAKOB MORENO LEVY.

REDAKTEUR
E. A. RHEINHARDT.

MIT BEITRÄGEN VON:

OTOKAR BŘEZINA, MAX BROD,
GÜTERSLOH, FRANCIS JAMMES,
PAUL KORNFELD, JAK. MORENO
LEVY, E. A. RHEINHARDT,
FRIEDRICH SCHNACK, JAKOB
WASSERMANN, ERNST WEISS,
FRANZ WERFEL UND ALFRED
WOLFENSTEIN

PROLOG

FEBRUAR 1918

DAIMON-SCHRIFTEN
VERLAG BRÜDER SUSCHITZKY, WIEN.

crește enorm conștiința descoperirii artei. Ritmul pătrunde direct în conținut și încetează să aibă ceva comun cu forma.

(Acest lucru i-a făcut pe filistini să se revolte împotriva expresionismului: *aura mediocritas* a dispărut cu totul și împărțirea simplistă în sunet, rimă, imagine și revenire eternă nu mai pot fi recunoscute. Pentru filistini însă, tocmai aceste lucruri determină arta. Expresionismul însă i-a păcălit și de astă dată pe filistini !)

Pentru un expresionist ritmul nu este efect, ci întâmplare. Nu mai este aparentul joc al valurilor unei mări moarte, ci mișcarea eternă, nesfârșită a fluviilor înspre mare.

V. În sfârșit, în expresionism arta este prin sine însăși conținut. « Artă pentru artă » dobîndește un înțeles mai clar și anume « artă prin sine ». În felul acesta conținutul străvechi este radical revalorificat.

În cadrul impresionismului conținutul rigid dobîdea aspectul mișcării; opera expresionistului însă transformă prin formă conținutul în mișcare. În felul acesta, noua operă realizează prima ei mare bucurie supratereastră: dă expresie mișcării. (Pictura futuristă a refuzat inițial, să exprime mobilitatea spațiului; opera expresionistă a transformat succesiv statica plină de contradicții a vechilor direcții artistice în dinamica plină de sens a viziunii noastre. Mișcarea a devenit un atribut al conținutului, deci însuși conținut). Statică și dinamică: această contradicție a devenit conștiință în expresionism.. Și această conștiință va supraviețui multor lucruri defuncte; de altfel mi se pare că a și bătut ultimul ceas al naturalismului: expresionismul a zdrobit rigiditatea și s-a transformat în mișcare.

VI. Mișcarea considerată drept conținut al conștiinței reprezintă un lucru atât de nou, încît pentru a o defini nu dispunem nici măcar de noțiuni. Iar întrucît opera de artă este o existență devenită conținut al conștiinței, mișcarea nu dispune de metode. Doar în felul acesta expresionismul a devenit creator. El a creat spațiul pentru mișcare.

Spațiul este o problemă a formei, dar în expresionism el a fost dizolvat în conținut. Astfel bunăoară — s-ar putea spune că în expresionism forma a fost parțial înlocuită prin mișcare, ceea ce înseamnă destul de mult.

VII. O coincidență a trăirilor spirituale, demnă de luat în seamă, și care s-a manifestat aproape concomitent cu nașterea noii arte expresioniste, este aceea revelată prin noua teorie a relativității (a lui Einstein) care domină azi în științele maturii. Nu mă voi referi decît foarte pe scurt la această uriașă abstracție, pe care gîndirea umană a cucerit-o în afara cadrului artei. Teoria relativității eliberează obiectele și întâmplările din cătușele rigidității statistice și le proiectează într-un cosmos dinamic. Totul este mișcare.

Aș vrea să amintesc bunăoară că profesorul Einstein a izbutit să înlocuiască teoria gravitației lui Newton printr-o teorie nouă, pe care aș defini-o ca fiind « orientată psihocentric »: ea anulează toate premisele ultra și intrafizice generate de lenea de a gîndi și transformă eul cugetător în conținut de conștiință « gravitațională ». ... Oare nu același lucru îl face și opera expresionistă? Expresionismul ne constrînge să renunțăm la toate premisele de pînă acum ale lumii existente. Cel care privește, se transpune în tablou, cititorul se transpune în gînduri, spectatorul, în acțiune. Iar pentru a nu distruge unitatea organică a tabloului, a gîndirii și a acțiunii, este nevoie de acea relativitate a viziunii pe care de altfel o atinge și fizicianul. Nu ne rămîne altceva de făcut decît să

renunțăm la punctele noastre de vedere: orientarea psihocentrică a gândirii și a simțirii ne interzice să avem puncte de vedere. În felul acesta totul curge înapoi, într-acolo de unde a venit: conștiința.

VIII. Expresionismul restabilește apriorismul conștiinței. Artistul spune: eu sînt conștiința, lumea este expresia mea. Artă este deci un mijlocitor între conștiință și lume, sau, dacă doriți, artă se naște datorită existenței conștiinței. Marea revoluție stîrnită de expresionism constă în faptul că a postulat drept premiză a operei de artă conștiința, lumea fiind consecința conștiinței. Artă expresionistă este deci mult mai plină de creativitate decît opera de artă impresionistă. Acolo opera de artă « aducea » lumea « în conștiință ». Expresionismul face ca lumea să fie conștientă. El apersepe universul și ne conduce în imperiul spiritului.

IX. Expresionismul nu așează conștiința mai presus de toate ci în toate. Iar aceasta este unica lui cerință și unica lui metodă. Opera de artă expresionistă nu este numai legată de conștiința artistului ci și identică ei. Artistul crează lumea după chipul și asemănarea sa. El domină asemenea unei divinități. . . . Credincios bazelor sale relativiste, expresionismul trebuie să renunțe la orice fel de definiție rigidă a esenței lui. Tot ceea ce se spune în numele lui este confirmat prin el. Cuvîntul se crează prin sine și întrucît cuvîntul țintește spre o noțiune, el este aidoma mișcării: fiecare expresie a conștiinței este mișcare. Fiindcă despre asta este vorba: mișcarea. Expresionismul a descoperit mișcarea și știe că pînă și repaosul și echilibrul, imensa inerție a lumii și a destinului reprezintă o mișcare. Și aceasta nu înseamnă altceva decît recunoașterea unei forme originare, în care:

La început a fost mișcarea. Și întrucît chiar și cuvîntul este mișcare, la început a fost cuvîntul.

1917.

În românește de L. VOICU

FRIEDRICH MARKUS HUEBNER

Cu privire la istoria «Expresionismului».

S-a creat obiceiul de a folosi cuvîntul « expresionism » aproape exclusiv ca un concept stilistic al artei și nu ca o noțiune generală a vieții, fiindcă primele semne vizibile ale noii tendințe s-au manifestat în artă, impunînd crearea unei denumiri, în special picturii, pentru aceste opere — într-un fel noi. De cînd pictura a făcut începutul, au apărut scriitorii cu poezii, romane și drame expresioniste, muzicienii cu opere expresioniste, gînditorii cu filozofii expresioniste, politicienii cu propuneri expresioniste privind reformarea statului. Aceste opere nu sînt arbitrare sau vreun capriciu al modei; dimpotrivă, eforturile tuturor spiritelor se canalizează aici în mod obligatoriu și logic, ca niciodată aproape, într-o singură direcție — direcția unei noi moralități.

În fenomenele cubismului și futurismului găsim numai și numai experiențe stilistice, pictura încercînd să înlocuiască metoda analitică a impresionismului cu una sintetică. Spațiul în cubism, mișcarea în futurism nu mai sînt concepute

din punctul de vedere al fenomenului, ci din acel al esenței; senzualismul care operează cu valori coloristice este înlocuit cu abstracțiunea. Elementul etic, care oricum există în cubism și futurism, se ascunde în spatele unei probleme pur formale.

Primele manifestări germane ale noii arte s-au ivit la Dresda, unde se întruniseră la începutul secolului XX câțiva pictori tineri în asociația « Die Brücke ». În scurt timp, aceeași flacără se aprinde subit la München și aici devine evidentă legătura strânsă între expresionism și Rusia. La München au activat rușii Kandinsky, Behteiev și doamna Verevkin, polonezii Jawlensky și Stücgold; și Franz Marc a fost unul dintre cei mai apropiați prieteni ai cercului. Kandinsky a găsit în persoana lui Kurt Piper editorul plin de înțelegere al scrierilor sale teoretice: « Das Geistige in der Kunst » și « Der Blaue Reiter », în care a formulat clar-văzător întreaga transformare de principiu, explicând și campania împotriva « naturii autentice ». Stilul lui deficitar ca precizie rațională, câștiga prin incandescentă și puritatea convingerii. Dar, deși zeflemiste, concepțiile lui Kandinsky au avut o largă înfrîurire răspîndindu-se cu o iuteală neașteptată. Singurul grup artistic din München — un produs al impresionismului în ascensiunea « Sezession » s-a scindat în două tabere adverse; a apărut și « Neue Sezession », care își organiza separat expozițiile și unde s-a impus stilul de pictură impresionist.

Între timp se trezise la viață și poezia. Și aici influențele slave se resimt numai decît. E drept că mai întîi un grup berlinez condus de poetul Georg Heym și reprezentat de revistele « Der Sturm » și « Die Aktion » se pusese în slujba noii expresii, care a fost însă binecuvîntată pe deplin prin apariția unor anumiți poeți din Boemia, care, ca Franz Werfel și Max Brod — de exemplu — produse ale școlii stilistice a marelui poet german din Praga, Rainer Maria Rilke, au supraîncărcat direct expresionismul poetic și cu elementele etice. Werfel a propovăduit de la început atitudinea caracteristică expresionismului a iubirii aproape-lui (în sens creștin) pentru toate viețuitoarele, și libertatea omului față de obiecte obținută prin grația actului creator.

În roman, Heinrich Mann anticipase expresionismul din punct de vedere tehnic sub toate aspectele creînd, după un început impresionist, prin cartea « Zeițele », modelul unei forme etice nenaturaliste, concepută spiritual; etica lui ar aparține — ce-i drept — epocii premergătoare; chiar și acolo unde face critică socială, ca în ultimele lui cărți, nu indică acele soluții ale iubirii și îndurării care fac, în așa fel ca eticul Dostoievski să fie un expresionist autentic.

După 1910 a apărut în repertoriul scenelor germane din ce în ce mai mult August Strindberg, antipodul lui Ibsen, prin aceasta devenind necesară nu numai o altă tehnică a mișcării și vorbirii, deosebită, de cea a lui Ibsen și Björnson, ci și o scenografie pitorească ca rezultat al fanteziei. Concomitent cu Strindberg s-a afirmat și germanul Franz Wedekind ale cărui drame « Lulu », « Spiritul pămîntului », « Cutia Pandorei », scrise încă în perioada naturalismului, au obținut acum, în condițiile unui gust schimbat al publicului, succese extraordinare, devenind modele pentru o serie întreagă de dramaturgi. Chiar înainte de izbucnirea războiului se plănuise la München înființarea unei scene pur expresioniste.

În viața spirituală generală a națiunii această evoluție a mers mină în mină cu o retrezire a interesului pentru problemele religioase și pentru trăirea religioasă în forma ei originară, pentru mistică. Misticii orientali, ai Chinei și Indiei au devenit accesibili, în ediții ieftine, mai ales prin preocuparea editurii Eugen Diederich din Jena; misticii europeni din Evul mediu; Eckehard, Angelus Silesius, Suso au apărut în antologii și ediții integrale; mistica naturii a poemului finlandez Kalevala, mistica evreiască — luată sub protecția sa mai ales de Martin Buber,

măreața stare de cufundare totală a lui Alfred Mombert, încă în viață, — toate acestea au îmbogățit experiențele spirituale ale poporului, avînd un efect instructiv.

Anii 1914—1918 înseamnă pentru expresionism o acumulare ascunsă de energii. Reviste ca «Die Aktion» negau total războiul și politica acestor ani; acolo unde noua artă a vrut să cuprindă problemele umanității ridicate de război a intervenit cenzura care impunea astfel tăcerea; numai ici și colo reușea cîte un scriitor, de pildă Leonhard Frank, să-și stercoare manuscrisul în străinătate, în acest caz — în Elveția, unde revista «Die Weissen Blätter» (Zürich) condusă de René Schickele era un loc ospitalier pentru toți prizoniții.

Nu există operă expresionistă, apărută în acești patru ani, care să se fi declarat în favoarea războiului: atît de contradictorie este, în esența ei cea mai profundă, ideologia național-individualistă a secolului al 19-lea și ideologia umanitar-socialistă a epocii moderne. Formal nu au existat divergențe — operele care apăreau peste tot după 1918 și tratau războiul, fie descriptiv, fie reflexiv, demonstrează că tocmai războiul constituie o temă extraordinară de fertilă pentru expresionism; căci ce trăire colectivă ne apropie mai mult de viață și de moarte ca el? Expresionismul se dezvoltă și-și trage seva din haotizarea relațiilor omenesti; extraordinarul cîmp de percepție pe care războiul l-a declanșat chiar și în suferințele cele mai comune a creat toate condițiile organice preliminare pentru formarea noii arte.

Legăturile expresionismului german cu străinătatea au început să se dezvolte puternic și limpede chiar înainte de izbucnirea războiului. La aceasta n-a contribuit, bineînțeles, nici unul din institutele în funcție, care își luaseră pînă acum ca sarcină cultivarea relațiilor spirituale internaționale, nici vreo universitate sau conducerea vreunui muzeu, nici direcțiunea vreunui teatru; dimpotrivă, aceste legături prietenești și apropiate se ramificau aproape tot atît de secret după cum, în timpurile apuse se înmulțeau discipolii sectelor religioase. Firele cu Rusia au fost deja amintite. Cele cu Italia treceau prin mîinile unor scriitori ca Jakob Hegner și Theodor Däubler care se stabiliseră la Florența; legătura cu Franța fusese stabilită prin René Schickele — alsacian, și prin marele număr de pictori germani, care plecau la Paris ca să lege acolo prietenii cu Matisse, Picasso, Léger, Derain. Astfel, în revistele expresioniste germane întîlneai, în egală măsură, străini și germani, în magazinele de obiecte de artă — aproape mai mulți străini (Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Boccioni, Munch) decît indigeni.

Sfîrșitul războiului a provocat în Germania o explozie aproape tumultuoasă de forțe pînă acum înfrîinate. De fapt, nu apăreau noi personalități, deoarece toți care activau din 1910 în cadrul aceleiași direcții se cunoșteau, și-și cunoșteau preocupările. Dar publicul avea impresia că i s-au deschis deodată ochii; iar publicul și-a întipărit în minte nume de mult însemnate; s-ar părea că publicul este cuprins de o lăcomie spontană tocmai pentru această nouă artă.

Ce revendica timpul? El revendica moartea fostului Eu omenesc, uzat și ajuns la limită; în fața acestei situații oamenii s-au îngrozit. Trebuiau să renunțe la tot ceea ce însemnase pentru ei unica certitudine absolută. Începuse un delir al disperării. Simptomele groaznice ale egoismului se îngrămădeau strivind pe cei lipsiți de apărare, executînd dansuri grotești la marginea prăpastiei. În acest timp, înaintea ochilor febrili strălucea arta expresionistă ca singura garanție că moartea nu a fost decît gajul cerut pentru ca viața să fie luată de la început, adică tocmai de la Eu-l omenesc, de la o nouă nevinovăție, de la o nouă stare inconștientă. . .

1920

În românește de MIHAELA TONITZĂ

DAS TRIBUNAL

HESSISCHE RADIKALE BLÄTTER

LESTER HEFT: RENE SCHICKELE / Selbstporträt • E. D. MOREL (London) / Die Früchte des Sieges • MAX BECKMANN
Mauerbildnis • TH. HAUBACH / Der Klostkampf • CARLO MIERENDORFF / Der Stand der Dinge • KASIMIR EDSCHEID
Dokumente • CARL STERNHEIM / Brief • JOHANNES H. BECHER / Brief • LUDWIG MEIDNER / Radierung 1919
Zeichen der Zeit • MAX KRELL / Ghettos • CLARE • SCHMIDT-ROTTLOFF / Franziskus (auf dem Titel)



WILHELM WORRINGER

Despre expresionism

Biciuire a simțurilor în baroc, biciuire a eului în expresionism: două căi spre același țel, în ultima instanță imposibil de atins. Tot ce este crispat, exacerbat, febril, forțat în expresionism și-a avut preludiul pe planul sensibilității în baroc. Doar că acum tensiunea dintre mijloc și scop este și mai tragică, mai deznădăjduită, mai fără speranță. Barocul era o chemare vie, expresionismul trebuie să strige. Numai în strigăt dispare timbrul personal, prea personal, numai în strigăt stridența face ca vocea să semene cu toate celelalte voci, numai în strigăt ajungi la o unificare altfel de neatins, ai iluzia unei comuniuni suprapersonale. Aceasta este atitudinea expresionistă. Omul strigă: este motto-ul care stă nescris deasupra oricărei creații expresioniste. Acest strigăt prelung, solidificat, această convulsie paralizantă a coardelor vocale ale spiritului, această « Pentheas letargic » a expresionismului, cum o numea Kerr; cu o serioasă vorbă de spirit, nu era în același timp, pe plan istoric, un blestem, un Manetekel?

Răuvoitorii ar putea zîmbi citind această caracterizare a expresionismului drept un strigăt convulsiv al eului biciuit, biciuit pentru a atinge ceea ce marii mase nefărămițată individualist îi era hărăzit în chip alt de firesc, de frumos și de simplu. În ce ne privește, vedem în această luptă disperată

a eului pentru imposibil un tragism căruia e mai glorios să-i sucombi decât să-i fii biruitor stînd liniștit în culcușul tău. Este un spectacol mare această încordare supremă a eului, comparabilă ambiției micului motor al tehnicii actuale de a înlocui, cu toate dimensiunile lui de jucărie, sute de cai putere. Cu aceste motoare, cu exploziile lor transformate în forță sintetică, puse să funcționeze cu maximum de intensitate, cu ele seamănă astăzi mintea artiștilor care luptă pentru marea expresie, pentru o spiritualitate supra-individuală a artei.

Sînt poate vorbe mari și desigur nu toți pot fi prețuiți în acest fel. Și expresionismul — și el mai mult decât orice artă — își are manieriștii săi, are motoarele sale care lucrează în gol fără curele de transmisiune și care fac mult zgomot pentru nimic. În expresionism ei sînt mai mulți, pentru că, într-un fel, este mai ușor să strigi decât să vorbești articulat și pentru că este greu să controlezi dinamica personală a strigătului individual și deci justificarea lui.

Dar, lăsînd la o parte acest manierism expresionist, acest strigăt în cor al multor mărunți care n-au ce striga și care nu înțeleg strigătul celor mari, chiar strigătul celor mari ne pune în încurcătură. Unde este spațiul acustic potrivit pentru el? Cu alte cuvinte: unde este locul operei expresioniste? Practica nu prea s-a sinchisit de această problemă. Ea a făcut cu aceste tablouri ce a făcut în totdeauna cu tablourile: le atîrnă în săli de expoziție, împodobește cu ele camere de locuit, pe scurt, procedează cu această marfă spirituală ca și cum n-ar fi altceva decât tradiționalul obiect senzualist de artă cu destinație ornamentală. N-a izbit pe oameni cît de absurd este să atîrni în camera confortabilă, să închizi în săli de expoziție împodobite cu covoare și prevăzute cu taxe de intrare, aceste mari gesticulații ale unor posedați ai spiritului, aceste viziuni ale unor oameni care clamează către cer, aceste sfredelitoare meditații ale unei scolastici-imagistice plină de sensuri adînci. O ironie și o dureroasă rușine. Iar faptul că expresionismul s-a complăcut fără rezerve, cu toată concepția lui diferită, în această veche practică artistică a artei senzualiste, că a lăsat valorile noi pe care le aducea să intre pe fîgașul vechi, nu poate să nu ne dea de gîndit.

Dar atunci, care este locul acestor tablouri expresioniste? veți întreba și, căduțînd răspunsul, mă văd nevoit să cobor și mai mult vocea. Și drept răspuns,

găsesc o nouă întrebare care nu sună: care este locul acestor tablouri? ci: trebuie să existe aceste tablouri, care nu-și mai au locul nicăieri? Mă des-cumpănește nu problema locului artei, ci problema artei însăși. Căci, de fapt, arta aceasta nu mai are patrie. Tablourile acestea nu sînt pictate pentru camerele locuințelor și nici pentru expoziții, ele sînt pictate ca podoabe pic-turale pentru acea catedrală invizibilă a spiritului, care se înalță deasupra noastră. Cu alte cuvinte: aceste tablouri fără patrie sînt pictate în gol de un eu fără patrie. Ceilalți, cei de mai înainte, își aveau catedralele lor, palpabile, vizibile, crescute pe temeiul unor legături certe, spirituale și religioase. Spiri-tualismului modern, produs doar de intensitatea disperată a trăirilor eului pierdut în izolare, nu i-a rămas decît catedrala invizibilă.

Cine știe dacă generațiilor viitoare expresionismul nu le va părea gestul eroic al artei care piere, ultima ei tresărire înainte de abdicarea finală. S-ar putea ca tocmai această ultimă redresare spirituală a artei, această căutare cu gesturi desperate a unor posibilități maxime de expresie, a unei maxime concentrări, acest efort extrem de cuprindere mergînd pînă la primitivismul infantil, să ni se pară atît de apocaliptice, prevestitoare ale sfîrșitului. Căci în orice apocalipsă străbate gîndul pieirii unui imperiu milenar.

1919

Ceea ce mulți dintre noi credeau a fi pătrunderea salvatoare, aproape nesperată, a unei noi elementarități, a unei a doua naivități în intelectuali-tatea noastră obosită, se dovedește acum, cînd facem bilanțul, a fi doar un nou impuls, spre un rafinament sporit al meșteșugului artistic. Din toată cheltu-iala de energie a rămas un efect inedit plin de farmec pe plan decorativ, stimula-tiv al modei artistice. Nu mult mai mult. În acest proces de superficializare a expresiei, s-a pierdut aproape cu totul miezul. Evident, acest miez — și astăzi nu ne mai facem iluzii în această privință — era doar o ficțiune, oricum însă o ficțiune tragică, o ficțiune plină de suferință ascunsă, mare în disperarea mută de care era străbătută. Acum însă totul a devenit o joacă, lipsită de orice sentiment tragic, cu efectele de suprafață ale expresionismului,

folosite sub privirile binevoitoare și complice ale publicului pentru un inedit de moment, pentru scopuri decorative.

Aprecierea aceasta este valabilă pentru expresionism ca mișcare de masă, se referă la situații și nu la persoane. Este oare nevoie să spun că există și astăzi expresioniști creatori, oameni care sînt condamnați la expresionism și care sînt mari și patetici însingurați? Pentru care expresionismul este destin și nu manieră? Nu, nu este nevoie să spun acest lucru. Ceea ce trebuie însă spus este că expresionismul, chiar dacă are încă rădăcini adînci, chiar dacă este destin pentru unii, puțini, ca fenomen de ansamblu a devenit doar o excitație epidermică și nimic mai mult.

Și mai trebuie spus, făcînd această constatare, că acest manierism expresionist nu se limitează la artele plastice. Dincolo de ele se conturează alte probleme, probleme ale literaturii, ale teatrului, ale politicii și, în ultimă instanță, ale religiozității: peste tot acest joc amăgitor și amenințător cu lucruri care și-au pierdut pe jumătate sensurile, cu ficțiuni, în care, în camerele liniștite, nu mai crede nimeni în întregime. Peste tot se ridică întrebarea chinuitoare dacă convingerile noastre sînt autentice ori fictive. Dacă privim mai atent, constatăm că astăzi avem cu toții doar jumătăți de sentimente, dar ne facem, mai mult ca oricînd, că avem sentimente întregi. Tîrîm cu noi o suprastructură ideologică de convențiuni sentimentale și de altă natură, pe care nu le mai umplem de mult cu nimic viu, dînd doar iluzia că le umplem. Un joc sinistru cu strigoi. Iar cînd se produce catastrofa — și, pe plan exterior, am trăit-o destul de drastic în ultimii ani —, construcția această vidă, din ideologii moarte, se prăbușește jalnic, în locu-i ridicîndu-se, într-o semeție nudă, totalul anarhism în materie de valori. Acest anarhism este afișat cu onorabilitate, cu o jignitoare onorabilitate, dar această onorabilitate nu are un timbru pozitiv; este doar onorabilitatea precipitată a mincinosului care a obosit. Ceea ce ne trebuie este o onorabilitate care să sune pozitiv.

1921

Și expresionismul modern își are scolastica și mistica sa, își are sfînta sa paslune a sistemului și transcendența sa emoțională imposibil de cuprins în concepte. Ultima ne este cea mai familiară. La ea ne gîndim în primul rînd

atunci cînd vorbim despre expresionism. Este marea linie, care pornește de la Van Gogh. O mistică vehement expresivă a scriiturii artistice. Cealaltă linie, scolastică, ne întoarce la Cézanne. Din muzica silențioasă a suprafețelor sale colorate au răsunat, pentru prima oară, încă reținut, încă plutind miraculos peste Linia ce desparte imanența de evidență, claritatea de mister, acele acorduri imperceptibile ale unui noi arhitecturi a imaginii, care au devenit apoi mijloace de expresie ale cubismului pentru speculațiunile sale abisale asupra spațiului în artă. Aici, în această provincie scolastică a expresionismului nu se mai clădesc catedrale din piatră; ele se construiesc, între cele patru laturi ale cadrului, din extrem de fine și de fragile vibrații de valori, legate însă între ele printr-o contrapunctică interioară. Table de logaritmi ale unei metafizici spațiale, create la planșetă și prin calcul, nu altfel decît catedralele gotice și, ca și ele, pierzîndu-se, dincolo de orice calcul, în metafizic. Aceași cheltuire de mijloace raționale pentru un scop suprarățional. Adnotări ale unei arte meditative pe marginea lui Bergson și Einstein, ca și pe marginea eternului text al misterului transcendent.»

1919.

Ce a rămas din toată arta? Tablou, Arta ca ornament al peretelui. Ultim stadiu al intimității unei arte, care și-a jucat, în ce privește extensiunea, ultima carte. Arta, odinioară organ central al energiilor metafizice, se mulțumește să fie o pată interesantă pe un perete pentru oameni care adoptă, din cînd în cînd, o atitudine estetică. Ce spun nu trebuie să sune disprețuitor. Căci dacă în calma istorie eroică a secolului al XIX-lea există ceva demn de admirat, este intensitatea pusă în această intimitate. Patru imagini înguste pe un perete, o străfulgerare de culori — și de fapt, o întreagă lume de vibrații simțite. Lucruri ultime, inefabile prinse în jocul misterios al cîtorva linii și reflexe de culoare. Pe scurt o esență ultimă de conținut artistic rafinat, dar numai esență, nu substanță. Și ce înseamnă esență: o ultimă misterioasă și sublimă evanescență. În ea stă transfigurarea impresionistă.

Și acum se produce acel tragic interludiu, pe care-l numim expresionism și care este de fapt o luptă deznădăjduită împotriva acestei evanescențe, o

ultimă revoltă împotriva lipsei crescînde de substanță sociologică a artei plastice. Ce se întîmplă? Acestor ultime și subtile posibilități de expresie artistică, existente în impresionism, li se cere o forță elementară, acestei arte a vibrațiilor pure și a intimităților inefabile i se propune să capete sensurile autoritare, semnele exterioare ale intensității extreme. O artă a nervilor delicați este biciuită pentru a revela dimensiuni ale eternității, cu vibrațiile tremurînde ale efemerului se urmărește cucerirea imperiului absolutului. Se vrea ca o fiolă plină de esențe ultime să cuprindă întregul ocean al lumii, tot sentimentul cosmic. Se crede că poți atinge absolutul, dacă duci relativul ad absurdum. Sau, pentru a defini elementul profund tragic al situației iremediabilii însingurați aspiră spre sentimentul comunității, dar totul rămîne la aspirație, la o disperată filozofie a ficțiunii.

Începe în artele plastice un nemaipomenit proces de exacerbare. Un tragic sentiment al insatisfacției cuprinde arta care respira lent, care expira în impresionism și o biciuiește pînă la ultimele exaltări ale expresiei. Artă, care era în acel senin impresionism ultimă și subtilă senzualitate și care, cu această extremă senzualitate se ridicase tăcută la o transcedență implicită — pildă de-ăpururi memorabilă, Cézanne — este chemată acum de către un expresionism programatic să acceadă la o transcedență explicită, este aruncată violent pe făgașul unei spiritualități suverane. A existat desigur, înainte, o artă a spiritului: greșeala era doar că s-a crezut că o asemenea artă ar mai putea exista astăzi. Condiția unei asemenea arte este o comuniune spirituală pe care am pierdut-o iremediabil și care, tocmai de aceea, trăiește astăzi doar în programe și nu în suflète.

1921.

Toate fragmentele traduse sînt cuprinse în volumul: Wilhelm Worringer, *Fragen und Gegenfragen*, München 1956).

În românește de M.P.



PETRE STOICA

PERMANENȚA EXPRESIONISMULUI

De la stingerea teribilei furtuni expresioniste au trecut peste patru decenii, dar interesul ce i se acordă pe planul teoretizărilor cunoaște astăzi o actualitate dintre cele mai vii. Expresionismul fusese redescoperit în anii imediat postbelici, când tinerii scriitori germani supraviețuitori beznei fascismului, dornici să refacă o literatură ce fusese redusă la instrument vulgar de propagandă, își aruncau privirile spre operele artistice străine. Din izvoarele lor căutau să-și potolească setea de adevăr și, totodată, să le preia modelele. În substanța acestor opere, ei vor descifra curînd anumite trăsături identice cu cele existente în creațiile propriilor înaintași, cu numele de expresioniști. . . Astfel, trăinicia și dinamismul mișcării spirituale de odinioară

li se revela dintr-odată prin intermediul unor scrieri (în special suprarealiste), care ofereau o lecție estetică excepțională. După remarca lui Curt Hohoff, expresionismul se întoarcea în Germania ca altădată romantismul sub forma simbolismului francez, în care se sublimase. Paralel cu acest proces de infuzie spirituală avea loc revalorizarea unor vizionari ai amurgului de talia lui Gottfried Benn sau Georg Trakl, al căror blazon liric îl împrumută neașteptat de repede un șir întreg de proaspeți slujitori ai muzelor. În același timp, proza își primea impulsurile vitale prin reeditarea scrierilor lui Kafka și Döblin, doi corifei ai expresionismului mondial. Prin deceniul al cincilea în Germania de vest se vorbea chiar de existența unui « neoexpresionism », dar fenomenul avea caracter spectral, întrucât realitatea de atunci nu mai rima cu cea de pe vremea împăratului Wilhelm al II-lea ! Acelora abia ieșiți din tranșee nu le mai rămânea nimic de distrus, în jurul lor se și îngrămădea un imens haos material și moral. Unicul caz de recrudescență expresionistă rămâne izolat prin paginile străbătute de tipăt și neagră disperare ale prozatorului Wolfgang Borchert. În operele scriitorilor configurați în zare în acel moment întâlnim mai degrabă pasivitatea, lipsa unui ideal, dezorientarea, atribute aflate la antipodul generației de la 1910.

Expresionismul trecea pe planul comentariilor nostalgice, devenind obiectul unor fericite bilanțuri. Se deschidea calea plasării sale cât mai exacte în contextul spiritual al veacului nostru, cuprins de cutremure avangardiste de toate gradele. Se întărea concluzia că expresionismul, cu epicentrul seismic în Berlinul epocii wilhelmiene, este una dintre cele mai de seamă căutări de înnoire estetică din secolul XX. Prin el, înaintea încă de anul 1914, cultura din patria lui Hölderlin lua loc în fruntea vieții artistice europene (ceea ce nu i se mai întâmplase de la romantism), căreia i-a pregătit amănunțite drumuri spre insurecția Dada, și, în cele din urmă, spre largă și impetuoasă declanșare a suprarealismului. Aiurea se știa de mult că atât dadaismul, cât și suprarealismul sînt cei doi copii « zvăpăiați » ai expresionismului. În Germania acest fapt de istorie literară fusese remarcat de-abia după 1945. Lucru explicabil, dacă ne gândim la camuflajul ordonat cu puțin timp în urmă și pe planul spiritului, care trebuia ferit cu strictețe de orice contact luminos din afară. Și să nu uităm că funcționarii culturali naziști luptaseră cu toate mijloacele împotriva expresionismului, declarându-l pur și simplu manifestare artistică « degenerată », o mișcare în fond atât de specific germană, cu viguroase rădăcini coborîte pînă în gotic și baroc. Motivele violentei campanii, în care argumentul estetic era scos din arsenalul celor mai josnice invective, e simplu: se deduce din caracterul umanist al acestor mari și insolite izbucniri ale spiritului.

Primele ecouri ale expresionismului* sînt auzite în 1910, an considerat ca moment al nașterii sale. Înainte de primul război mondial, în plină expansiune industrială, a apărut o nouă generație de scriitori, profund nemulțumită de lumea lor. E vorba de

* Termenul de „expresionism” a fost pus în circulație pentru prima dată în Franța, la „Salon des Indépendants”, în anul 1901. El denumea astfel pictura lui Julien Auguste Hervé, un artist „academic” mediocru. Cam în același timp îl întrebuițase Van Gogh în scrisorile sale. Mai târziu, acest cuvînt deosebea pictura lui Matisse și a „indépendenților” de cea a „impresionistilor”. Dar nu se lucătăsenie în Franța. El fusese preluat de pictorii germani (în anul 1911) pentru a caracteriza tablourile lui Van Gogh, Munch și Gauguin. După aceea a trecut în literatură (tot în 1911), devenind ștampilă aplicată tuturor noutăților din poezie, proză, teatru și artele plastice. Rampa de lansare a termenului, întrebunțat deseori impropriu, derutînd astfel cititorul, l-a constituit celebra revistă berlineză *Der Sturm* (prin W. Worringer, care publicase în paginile ei eseu *Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*). Nu ar fi exclus ca termenul de expresionism, după cum exeget mai recent, Armin Arnold, susține că el a apărut în Anglia în anul... 1850, primind aplicație la literatură în Statele Unite, peste trei decenii de la această dată,

societatea wilhelmlană în care exista iluzia belșugului, iar cursul vieții era reglat de o burghezie « virtuoașă », harnică și, evident, cumulară. Temelia societății o asigura un mecanism de constrângere brutală, concretizat fie prin existența puternicului militarism prusac, fie prin aceea, la fel de hidoasă și universal nocivă, a birocrației. Artiștii revoltați, care se vor numi curînd expresioniști își simțeau sensibilitatea ultragiată și vedeau în epoca lor, dominată de mașinism, o civilizație lipsită de idealuri, filistină, străbătută de forțe demonice luate să golească viața de conținut și să împingă omenirea spre haos și cataclism universal. Într-un consens unanim ei au ajuns la concluzia întemeiată că laturile haotice ale civilizației capitaliste, care se desfășoară în special în perimetrul orașului extins, aglomerat, traumatizează existența și desfigurează fața omului, reducîndu-l la nivelul instinctelor primare. Vienezul Hermann Bahr, una din scriitoarele inteligenței ale vremii, spunea că « omul vrea să se regăsească. . . Mașina l-a răpit sufletul, iar el simte acum nevoia să-și redobîndească sufletul. Despre aceasta e vorba; tot ceea ce vedem e doar uriașă luptă în favoarea oamenilor, lupta cu mașina. Într-adevăr, noi nu mai trăim — sîntem manevrați . . . Niciodată nu a fost omenirea zguduită de asemenea monstruoasă, de atîta groază de moarte. Întreaga epocă devine un strigăt de alarmă, la strigătul acesta participă și arta. Ea strigă dornică de spirit: acesta e expresionismul. »

Tîna generație proclamă patetic ruperea cu trecutul, declarînd în același timp revolta deschisă împotriva părinților, cărora le denunță intoleranța, rapacitatea și convenționalismul. Rebeliunea, manifestată deseori agresiv, evoca starea de spirit preromantică, specifică celor din cadrul lui « Sturm und Drang » și « Junge Deutschland ». Era făcută din dorința sinceră a salvării omului căzut pradă gheenei moderne. Energia propulsoare o constituia uriașă sete de înnoire, credința nestrămutată în posibilitatea realizării unei vieți mai drepte și mai bune. Nu puțini erau cei care credeau cu fanatism în terapeutică socială a artei. O erezie veche de cînd lumea ! Cert e însă că pentru majoritatea contingentului de « Stürmer und Dränger » reproșat, divorțul cu trecutul urma să fie radical, atît pe planul esteticului, cît și pe cel al eticului. Nefericitul Georg Heym, adevărat temperament iacobin, se visa pe baricade, iar cei grupați în jurul publicației « Die Aktion » deveniseră cu timpul pamfletari extrem de bătaioși, și chiar activiști politici. Totoată, momentul naște tipul poetului martir, care își propune să ia asupra sa ultragiul și suferințele omului, ale întregii umanități, înfățișîndu-se în ipostaza « unui sfînt Sebastian săgetat ». El coboară în iad, revenind de atîtea ori cu privirile înspăimîntate sau înconjurat în nimbul suferinței.

Desigur, scrierile lui Friedrich Nietzsche, care făcuse cu atîta patos critica moralei și culturii vremii sale, au constituit unul din factorii teoretici însemnați în impulsurile de înnoire. Paginilor sale, răstălmăcite de nazism în acele laturi care s-au și pretat la așa ceva, se adăugaseră operele unor artiști autohtoni sau strălîni cum ar fi Büchner și Kleist, Rimbaud, Baudelaire, Verhaeren și Walt Whitman, Strindberg, Wedekind, Tolstoi și Dostoevski. În toți aceștia, expresioniștii descopereau numeroase afinități și idei care le erau apropiate. Avem de a face cu structuri artistice și filozofice profund diferite, dar înscrise cu egal entuziasm pe steagul ridicat în lupta pentru demolarea idealurilor de viață vechi și a înlocuirii acestora cu altele mai generoase, întemeiate pe principiul fraternității umane. Același lucru se întîmplă în domeniul artelor plastice, unde noul era descifrat în pinzele unor pictori ca Van Gogh, Hodler, Edvard Munch, James Ensor, Gauguin sau Toulouse-Lautrec. Creațiile acestora exprima nu numai o tehnică artistică neobișnuită, proaspătă, antinaturalistă, ci înfățișau cu intensitate, în urma unor puternice trăiri interioare, multiple aspecte ale dramatismului existenței umane într-o epocă evident aservită mașinii. Pentru expresioniști, preocupați și de cazurile ciudate ale vieții, și care transmiteau și prin

intermediul visului adâncimea trăirilor sufletești, o însemnătate covârșitoare au avut-o lucrările medicului austriac Sigmund Freud, descoperitorul funcției subconștientului în explicarea misterelor sufletului. La o generație ce se considera anticerebrală, spontană și hotărâtă pentru experiențele de viață extreme, un rol apreciabil l-a îndeplinit și filozofia lui Bergson, teoreticianul elanului vital.

Oprindu-ne la sfera esteticului, trebuie spus că ținta atacului generației scriitorilor de la 1910 era îndreptată în primul rînd împotriva rigidității neo-clasice și artei caduce, fals strălucitoare ca și societatea wilhelmiană. Canonada polemică încadra citadela de aur a lui Ștefan George. Se știe că marele poet se impusese drept artist de ținută aristocratică, estetizant sui-generis, care oficia poezia ca pe un cult al frumosului destinat doar aleșilor. Paralel cu înfruntarea deschisă a neoromanticilor, cultivatori ai paseismului, tînăra generație condamna impresionismul, care pentru ea se reducea doar la arta copierii, și nimic mai mult. În același timp disprețuia naturalismul ale cărui obiective sociale și estetice eșuaseră atît de repede, cu toate că reprezentanții mișcării expresioniste ieșiseră din matricea curentului înfiat de Zola. . . Dar naturaliștii, partizani ai descrierii exacte, « științifice » a mediului, rămîneau prizonierii « obiectului », dovedind o înțelegere mecanică și meschină a vieții. Pe cînd cei din urmă, opuși tuturor tendințelor estetice de la sfîrșitul veacului trecut, nu mai erau dispuși să ofere « fapte nude. » Ei își propuneau descoperirea unei mistici a vieții — absente într-o lume fără idealuri — și totodată să se identifice cu avatarurile colectivității. Partizanii expresionismului caută să vadă ce se întîmplă îndărătul lumii, constatările urmînd să le « redea pur și nefalsificat » (Kasimir Edschmid) prin prisma eului descătușat de orice convenție, și într-o viziune sintetică. Realitatea trebuie trăită din interior. Expresionismul se declară vizionar și « simte cu sufletul » (Kurt Heynicke). Deci nu mai e vorba de o simplă înfățișare colorată a mizeriei lumpenproletariatului, ci de redarea intensă, patetică, a stărilor sufletești provocate de confruntarea cu o situație înfiat mai complexă. Pentru creatorul expresionist, dușman al « artei pentru artă », adevăratul subiect devine omul pe care îl așează în centrul cosmosului, iar « inima sa se înfrățește cu toate cele ce se întîmplă, bate în același ritm cu universul ». (Kasimir Edschmid).

În cadrul expresionismului constatăm o mare varietate de tendințe, deseori contradictorii. Aceste contradicții ies la iveală mai cu seamă cînd cercetăm documentele vremii: manifeste, recenzii, articole polemice etc. Beletristica expresionistă propriu-zisă, lirica în special, le ilustrează și ea destul de convingător. Pe lîngă perspectiva realizării unui viitor luminos, întîlnim frecvent o viziune sceptică și sumbră. Între poezii vremii nu există o absolută comunitate de vederi: negarea și condamnarea lumii lor pornește de pe poziții fie nihiliste, fie pacifist-umanitariste. Expresionismul e departe de a constitui o formulă estetică sau filozofică unitară. De aceea devine anevoioasă descrierea anatomiei sale artistice, care dezvăluie — cum am atras deja atenția — numeroase aspecte deseori divergente. Cercetînd îndeaproape manifestările sale, vom vedea că între anii 1910—1925 există o puzderie de cercuri scriitoricești, care se dușmănesc între ele, fiecare avîndu-și—cum remarcă Paul Pörtner— « propriul expresionism », iar Gottfried Benn, prefăcînd în 1954 o antologie a poezilor expresioniști, consideră mișcarea imposibil de definit. Iată și motivul pentru care e bine să evităm noțiunea de « curent », ori de cîte ori aducem vorba despre expresionism. Trăsătura care unește întreaga generație artistică chemată la viață după anul 1910 e starea de spirit identică alimentată de totala neîncredere în civilizația mașinismului. O mai aduce la același numitor comun critica moralei vremii lor, opoziția, elanul negării, starea de permanentă neliniște și pasiunea pentru inedit.

O parte a expresioniștilor (fie ei poeți, pictori, dramaturgi sau prozatori) erau încredințați că societatea modernă, oamenii, se află în pragul unei catastrofe iminente, și că nimic nu o mai putea salva de la pieire. Această convingere se remarcă deosebi în lirică, unde expresionismul s-a realizat integral, sau aproape integral. Avem de a face cu numeroși vizionari ai amurgului, care exprimă teama omului, chinurile sale fără margini într-o luptă cu forțele răului. Ei sînt convinși că epoca lor se află în ajunul unei catastrofe cosmice, care va fi concretizată prin declanșarea războiului mondial. Faptul că războiul se dezlănțuise curînd, a dus la investirea lor cu titlul de « profeți ». În majoritatea cazurilor, disperarea poezilor eșuează într-un pesimism acut. «*Bîntuie-un plîns pe lume. / Ca și cum bunul Dumnezeu ar fi mort, / Și umbra de plumb ce cade / Mormînt apasă* », se tînguie veșnic neliniștita Else Lasker-Schüller, pentru care «*Viața zace în toate inimile / Ca în sicriu* ».* Iar Georg Trakl vestește inexorabil: «*Toate drumurile duc în negru putregai* ». Poetul trăiește cu înfiorare perspectiva cataclismului, ale crăui semne le întîlnește pretutindeni în lumea cu fața desfigurată de cele mai întunecate vinovății. Ruina materială și morală, putregaiul, și în cele din urmă moartea atotstăpîitoare, sînt inevitabile.

În orice caz, Trakl (ca de altfel și Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn sau Ernst Stadler), nu e nici patetic și nici « revoluționar ». El face parte din prima fază a mișcării, pe care germanistul elvețian Walter Muschg o denumesc « expresionism romantic ». Dar după Trakl, nici un liric nu va mai izbuti să transmită cu atîta convingere artistică stările de neliniște, setea de adevăr și de puritate. Opera sa se confundă cu tot ce e realizare superioară în expresionism.

Pustiitor este și glasul lui Albert Ehrenstein, dar mai cu seamă cel al lui Georg Heym, un poet aproape exclusiv al orașului tentacular. Universul lui Georg Heym e dominat de viziuni halucinante, cutureiat de demoni și străjuit de idolii dezastrului. Viața întregă e urmărită de spectrul morții. Este un vîrtej fantastic ce lasă în urmă numai muribunzi, schizofrenici, leproși, nebuni, criminali etc. etc. Privită în ansamblu, poezia lui Heym seamănă cu pictura lui Ludwig Meidner, în ale căruia lucrări omul apare cu fața veșnic înspăimîntată de groaza sfîrșitului universal.

Pentru Gottfried Benn, civilizația industrială devine simbolul morții lente, al descompunerii biologice. Lumea ia aspect de morgă. Spectrele coșmarului devin insuportabile ori sînt acceptate cu cinism. Realitatea poetului e rece, crudă, înspăimîntător de cenușie. Benn se impune ca poet antisentimental, antiromantic, cîntăreț lucid al «*creierului și al viscerelor putrefacte* », al «*haosului cărnii* » și al instinctelor. Opera sa, expresie a cinismului și a radicalismului total, se naște din convingerea nestrămutată că civilizația secolului XX e vulgară, că îndărătul vieții întîlnești numai putregai și cancer. Cu timpul, lirica benniană se transformă, tonurile se îmbîlnesc, melancolia ia locul răcelii.

În perioada de dinaintea primului război mondial, un alt grup de poeți a scris versuri profund sarcastice. Este conjugată ironia cu batjocura, burghezul fiind provocat în maniera desenelor lui Georg Grosz, sau a lui Heinrich Mann în romanul *Supusul*. Se remarcă în special Jakob van Hoddis și Alfred Lichtenstein. Fiecare în parte reliefează aspectele grotești ale vieții citadine, iar existența o înfățișează iraționalist, prin caricatură monstruoasă. Prin acest gen de literatură, în care humorul negru e cultivat masiv, expresionismul ne dovedește încă o dată cît de diversificat îi era limbajul și sub cîte forme încerca să înfrunte morala și instituțiile Germaniei imperiale de odinioară.

Spre deosebire de poezia viziunilor întunecate și a simbolurilor morții, există una aflată la polul opus, ce își declară patetic speranța într-o societate posibil mai

* În românește de Dan Costăcinescu

bună. Această orientare de nuanță optimistă depășește faza romantică a expresionismului și se dezvoltă pe fundalul unui flux de teoretizări. Pacifist-umanitaristă, ea pornește de la încrederea în noblețea sufletească a omului, puternică și capabilă să înfrângă forțele răului. Acestei orientări din poezie i se înrudește teatrul expresionist, care se vrea în primul rând « educativ ». Cei mai importanți dramaturgi expresioniști Georg Kaiser, Walter Hasenclever, Ernst Barlach și, puțin mai târziu, Ernst Toller, aduc pe scenă teme legate de salvarea omului pe calea « transformării interioare » și a « înfrățirii ». Este propovăduită ideea schimbării lumii printr-un proces de remodelare a sufletului omenesc. Așadar, apariția unei lumi mai drepte e preconizată ca rezultat al transformărilor de natură etică. Ceea ce face ca tipul acesta de literatură să stea deseori sub semnul unui ideal de viață abstract sau utopic, mai ales dacă ne gândim la acei expresioniști naivi care visau posibilitatea prefacerii pământului într-un adevărat Eden! Reprezentanții respectivei orientări sînt artiști cu un alfabet sufletesc identic, invocînd permanent « omenia, bunătatea, dreptatea, camaraderia, dragostea umană pentru toți și toate » (Kurt Pinthus). Creația lor se adresează omului cu un glas mesianic și patetic, caligrafiindu-i numele cu majuscule, iar vocabularul pe care îl întrebuițează frecvent este compus din cuvinte ca: toleranță, bunătate, caritate, autojertfire, compasiune, smerenie, umilință. Versul lor e deseori copleșit de sentimentalism, rizibilul devine o fatalitate: « *Inima mea e mare, cît Germania și Franța laolaltă* » (Wilhelm Klemm). Caracteristic acestei poezii, în care omul a fost așezat în centrul cosmosului, e tonul de imn religios, chipul « fratelui om » primind înfățișarea suferindă, extatică a unor portrete de Emil Nolde, Pechstein, Schmidt-Rotluff sau a sculpturilor lui Ernst Barlach. De altfel, trăsăturile sînt înrudite cu cele ale artei gotice și baroce germane, spre care expresionismul și-a întors privirile, nu atît în căutări rafinate, ornamentale decorative ca în neoromatism, ci într-o înțelegere profundă, mai umană a valorilor sale (Werner Mahrholz). Din familia democratică a « înfrățirii umane » fac parte extrem de mulți poeți, puțini din rîndurile lor au izbutit să supraviețuiască însă. Pasiunea le copleșea expresia, astfel că tot ce au scris rămîne în bună parte gestică largă sau manifeste-strigăt, haotice ca și sufletul lor aflat într-o stare de continuă beție cosmică. Importanți sînt fără doar și poate Paul Zech, Johannes R. Becher, Yvan Goll (ultimii doi evoluaseră spre alte modalități poetice) și mai cu seamă austriacul Franz Werfel, un scriitor puternic influențat de Dostoievski. La confluența acestei orientări se află literatura « activistă ». Ea constituie etapa a treia și ultima a expresionismului. I se mai spune și « expresionism politic ». Rezultatele ei artistice sînt modeste. Semnele care o disting: retorismul și intelectualismul. Literatura « activistă » militează pentru nonviolență și îl are reprezentant pe Ludwig Rubiner.

Ecurile marei mișcări spirituale se sting prin anii 1923—1925. Cei care i-au dat strălucire, făcînd din ea o permanență, pieriseră pe front, în plină tinerețe. Supraviețuitorii Molohului, decepționați și obosiți, își caută alte drumuri. Ici-colo mai pilpîie flăcăriuța « activistă ». Lirica germană intră pe alte făgașe, numai teatrul își continuă agonia pe scena care e treptat cucerită de Bertolt Brecht. . . Numeroasele deziderate ale expresioniștilor s-au dovedit a fi utopice. Războiul nu a născut omul viitorului, așa cum îl visaseră mulți dintre ei. Singura lor împlinire, « cu o dezvoltare pe care nimeni nu o bănuise » (Kurt Pinthus), era în domeniul limbajului artistic.

Se știe că una din strădaniile neoromanticilor era să purifice limba literară, alterată în bună parte de naturaliști. Opera de asanare avea loc în numele tradiției, a conservatorismului. Tocmai împotriva acestei tendințe se ridica expresioniștii, care preconizau nu numai demolarea lumii vechi, ci și descătușarea de limba ei, convențională

și banală asemenea vieții de dinaintea primului măcel mondial. Ei militau pentru un cuvânt nou, proaspăt, capabil să redea tumultul, strigătul, patosul. Normele vechi ale limbii s-au dovedit a fi neputincioase în descrierea cu intensitate și sugestiv trăirea interioară, în exprimarea unui eu considerat de poetul expresionist drept centru al universului. Mai precis, să transmită cât mai exact cu puțință toate seismele și haotismul sufletului omenesc. Se impunea deci găsirea cuvântului încărcat cu forță magică sau explozivă și, consecință logică, realizarea unei sintaxe adecvate. * Ceea ce le-a și reușit într-o mare măsură talentelor excepționale. Trakl, bunăsoară, a dat naștere unui limbaj poetic fără precedent. El transcrie paradoxal cuvântul și-l înzestrea cu virtuți magice și abstracte, utilizând în același timp formule sintactice care i-au permis să creeze versuri metaforice și eliptice de inegalabil rafinament artistic. Magic este și limbajul Elsei Lasker-Schüler, care țese cuvinte de vis, transparente dar și intense. La ea ineditul constă în priceperea inversării cuvintelor și a raporturilor gramaticale, operație desfășurată aproape imperceptibil pe o partitură poetică, în fond foarte simplă, amintindu-ne psalmii biblici sau poezia primitivă. Inovatorul cel mai de seamă al expresionismului e însă Gottfried Benn, creatorul unui lexic poetic remarcabil, compus din termeni medicali și tehnici conjugați cu nume din mitologia greacă. Expresia benniană fascinează prin concentrarea, severitatea și substraturile ei magice. Printre poeții germani, Benn rămâne realizatorul genial al unei « *parole essentielles* » și al montajului de cuvinte. Cu Jakob van Hoddis, expresionismul inaugurează limbajul absurd, jocul de cuvinte, declanșator de automatisme verbale. La impunerea unui nou limbaj artistic interesantă ni se pare contribuția lui August Stramm, considerat papă al experimentului poetic de pe meleagurile germane. Comprimind și zdrențuind cuvântul, în ultima instanță caricaturizându-l, el a izbutit să realizeze nu atât un vers telegrafic, cât pantomimic și grotesc bizuit pe o gramatică alogică. Funcționarul poștal August Stramm fusese descoperit și declarat geniu de Herwarth Walden, editorul lui *Der Sturm*. În această revistă se cultiva expresionismul pur, neangajat, antiretoric, impunând o beletristică abstractă și, în special, sintetică. Prin paginile lui *Der Sturm*, începând cu anul 1912, în Germania se canalizase futurismul lui Marinetti, care și influențase poezia lui Stramm, bizuită pe solitudinea cuvântului și destrucția gramaticală.

Expresioniștii se ambiționaseră totodată să creeze și o prozodie și ritmică liberă, care să faciliteze din plin revărsarea fluxului de sentimente. Procesul integrării într-o ritmică nouă și generoasă în libertățile sale se petrecea treptat însă, ca la majoritatea poezilor din faza romantică a expresionismului. Trakl venea direct din impresionism, compunând la început versuri cantabile, în maniera « *Jugendstil* », apoi a evoluat spre forma de notație (o descoperire a expresionismului), ca să ajungă la o caligrafie foarte originală, caracterizată prin versuri abrupte și eliptice. În direcția preocupărilor pentru înnoire, numai Georg Heym rămâne o excepție. Hotărâtoare pentru generația poezilor de la 1910 au fost traduceri din Walt Whitman, efectuate în deceniul ultim al secolului trecut. Ea și-a însușit de la bardul american ritmul larg, mai propriu în transcrierea elanului sufletesc și a trepidației vieții moderne. Sub influența volumului *Fire de iarbă* s-a modificat și structura poeziei lui Ernst Stadler, care debutase cu versuri estetizante, de tip hofmannsthalian. . . Stadler, acest mare prieten al umililor și pasionat cîntăreț al cotidianului, a izbutit să realizeze

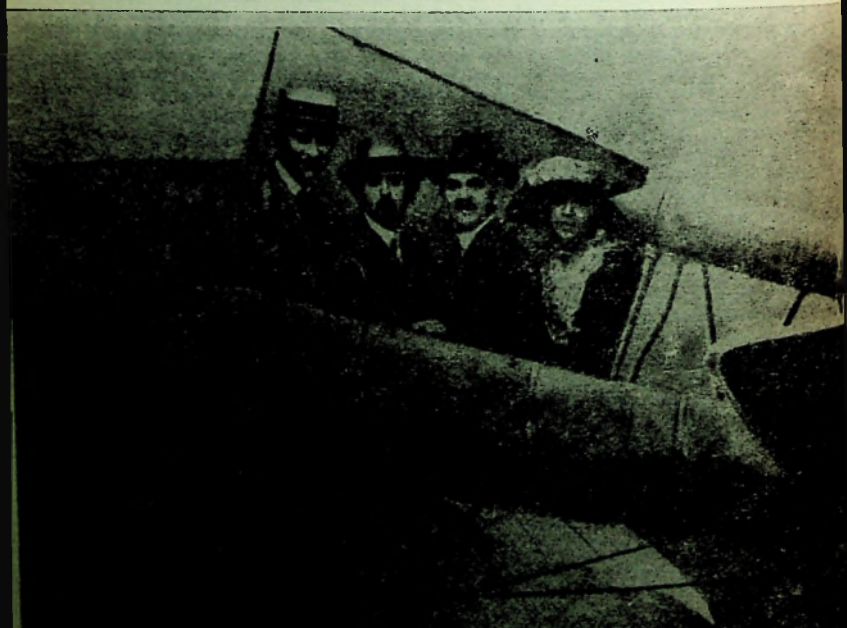
* Observația rămâne, în parte, valabilă și pentru teatru, unde artiști ca Reinhard Sorge, Reinhard Göring sau Georg Kaiser, se străduiesc să redea stările sufletești printr-un limbaj concentrat, sintetic, plin de expresivitate. Cu mici excepții (Fritz von Unruh, Alfred Döblin, Kasimir Edschmid), proza expresionistă ueză de mijloace de « redare » realiste (ca în cazul lui Kafka), « marca », semnul ei distinctiv fiind problematica epocii. De altfel, proza rămâne capitolul cel mai puțin împlinit în cadrul mișcării artistice expresioniste.

curînd o prozodie cu adevărat simplă, situîndu-se printre primii mari poeți prozaici din lume.

Eforturile de înnoire artistică ale generației expresioniste — manifestate fructuos și în domeniul artelor plastice — s-au soldat cu apariția unui limbaj proaspăt, a unui stil într-adevăr nemaicunoscut. Acest limbaj a dobîndit atracție internațională, intrînd treptat în alchimia intimă a numeroase creații de pe alte meridiane ale lumii. După cel de al doilea război mondial a revenit, în condițiile arătate la începutul rîndurilor noastre, pe solul german. Sub aspectul său original și, în special sub cel modificat, expresionismul a devenit o permanență.

◀ La pag. 61, gara Friedrichstrasse, înainte de primul război mondial, o introducere în orașul tentacular.

▼ Franz Kafka, Albert Ehrenstein, Otto Pick, Lise Katzenelson, la Viena, în 1913.



PEISAJ METAFIZIC ÎN EXPRESIONISM

Limpede, dacă nu se poate vorbi de o filozofie propriu zisă a expresionismului, se poate, în schimb, adevărat, fără putință de tăgadă, o atitudine expresionistă în fața omului, a vieții și a lumii. Atitudine, în sensul filozofic al cuvântului, însemnează punct de vedere inedit, un anumit mod de a privi lucrurile și problemele, însemnează o nouă optică și o nouă mentalitate asupra realității, fie umană, fie cosmică. Această nouă *forma mentis*, ca să folosim o expresie scumpă medievalistilor, ține, la nivel ontic, de un temperament, de o structură, de un anumit mod de a simți, de a înțelege și de a reacționa, constituindu-se, în cele din urmă, într-un anume comportament, tot atât de valabil pe plan metafizic, cât și pe planul imediatului cotidian. Acest mod de a fi, acest comportament, poate deveni o constantă a unui individ, a unei generații, a unei epoci, — și de ce nu? — a istoriei. Dar la fel de bine poate deveni și constanta unul anumit stil de viață, a unei viziuni personale despre lume — este oare altceva filozofia? — a unei modalități de a crea valori în ordinea spiritului. În acest sens, s-a spus, de pildă, că expresionismul este o constantă a artei (Waldemar George, *La peinture expressioniste*, Ed. Aimery Somagy, Paris, 1960, p. 6).

Prin extensiune, putem afirma — și, credem, fără a greși — că însăși filozofia este o atitudine, vrem să spunem mai precis, că este expresia unitară și globală a unei atitudini în fața lumii și a vieții. Îndrăznim să spunem că nici știința, în ultimă instanță, nu este altceva. Atitudinea este, după părerea noastră, substanța comunitară, numitorul comun între arta mare, filozofie și știință. Diferențierile, cu tot jocul ineluctabil al interferențelor dialectice, apar o dată cu trecerea la modalitățile de creație, când, pe lângă rezonanțele specifice fiecărei atitudini — artistică, filozofică, științifică — intervin și procedeele tehnice deosebite. Să ne înțelegem, fiecare atitudine — ca și fiecare constantă — își are melodia ei, melodie care-i conferă relief ontologic și autenticitate proprie, netransponibilă și netransferabilă. Actul demiurgic, filozofic sau științific, asemenea oricărui act vital, — are un sens interior, pe care l-l dă desfășurarea nestingherită în timp și spațiu a unicității sale unitare, armonice și echilibrate. Aci, unicitate semnifică originalitate și autenticitate. Actul de creație asemeni unui superb gest de împlinire biologică, este o melodie care se cântă pe ea însăși.

Cântându-se pe sine, această melodie, — izvorită dintr-o opțiune fundamentală sau dintr-o atitudine angajată într-un anumit sens — prin liberă consimțire și participare — trezește rezonanțe și trăiri așine și în cel care o ascultă. Grație

acestui sistem de comunicare între creator și privitor, se crează și se întreține atmosfera prielnică producerii, trăirii, gustării și valorificării bunurilor spirituale. În această privință, flora semantică a expresionismului este foarte bogată.

Prin atitudine și rezonanțe emoționale venite parcă din altă lume, expresionismul se înscrie, originar, în peisajul metafizic al spiritului.

Privindu-i panoramic componentele și diversitatea aspectelor sub care se manifestă, expresionismul ni se înfățișează ca o prăpăstioasă și fantastică orografie a setei de absolut și a revoltei metafizice a omului modern.

În perspectivă istorică, expresionismul poate fi considerat ca o prelungire a romantismului filozofic, de la care îi vine — prin filieră hegeliană — chinuitoarea « conștiință nefericită ». Intervine însă o diferență de accent și de intensitate de trăire, pe care expresioniștii le ridică la scară cosmică. Fiorul panic și tulburătoarea anxietate metafizică a expresioniștilor nu sînt decît două din expresiile majore ale nefericitei conștiințe.

Așa numitul « rău al secolului » (*mal du siècle*) al romanticilor devine, la expresioniști, răul social-politic și economic al prezentului, pe care ei îl denunță și-l combat sub multiple laturi: exploatarea celor mulți și desmoșteniți de soartă și de istorie, înrobirea economică și națională, cesarismul wilhelmian în Germania de atunci, capitalismul, războiul, lupta pentru supremație, confortul material, scientismul îngust și mediocr, estetismul dulceag, pedeapsa capitală, prejudecățile burgheze. Așa se explică de ce pe plan social-politic — și mai ales la popoarele din zona geografică a Europei Centrale, care pe atunci făceau parte din imperiul austro-maghiar — expresionismul se manifestă ca o vastă și vehementă mișcare de protest, ca un amplu proces de contestare, făcînd să pîrîie din toate încheieturile anacronica și mult prea strîmba tiranie bicefală. Artist sau militant, poet sau gînditor, expresionistul este totdeauna un revoltat.

Comună cu romanticii mai au expresioniștii ideea de întreg organic, nevoia de totalitate configurațională și de unitate armonioasă, echilibrată. Nostalgia unității este una din liniile de boltă ale modului de a fi expresionist. Din acest punct de vedere, expresionismul, în totalul aspectelor sale, este o mare căutare a unității originare și fundamentale a universului, unitate în care simțămîntele și spiritul trăiesc în devălmășie, într-o intimă și primară cohabitațiune. Pelerinii ai căutării unității funciare și de obîrșie, expresioniștii — asemeni unor concepte deschise — rămîn pururea receptivi față de ceea ce este nou, față de ceea ce aduce viitorul. Nostalgia unității este una din dominantele dramei expresioniste.

Fiind nordic și germanic prin origine, orizont metafizic și stil, expresionismul este încărcat și fecundat totodată de moștenirea gîndirii Septentrionului înnoiat. Mai cu seamă meditația existențialistă a danezului Soeren Kierkegaard, supranumit Pascal al Nordului, a înîrîurit îndeosebi modul de gîndire expresionist. Direct sau indirect, prin intermediul textelor traduse în limba germană — fapt care s-a petrecut aproximativ în jurul anului 1900 — expresioniștii au făcut cunoștință cu unele din categoriile concrete, de mare rezistență, ale filozofiei kierkegaardiene. Astfel, au pătruns în limbajul filozofic al timpului noțiuni și termeni ca: desperare, spaimă, frică și cutremur, excepția, unicul, alesul, melancolia mută, ironia (cărele Kierkegaard i-a consacrat celebra sa teză de doctorat *Conceptul de ironie cu constantă privire la Socrate*), esteticul, eticul, religiosul, vina, păcatul etc. S-ar prea putea ca accentele religioase și profetice ale unora dintre expresioniști să aibă aceeași sursă. Contestările și protestele social-politice ale expresioniștilor amintesc polemicile fulminante și pamfletele mușcătoare ale lui Kierkegaard

împotriva bisericii constituite și a reprezentanților ei oficiali. Numai și evocarea unora din titlurile operelor kierkegaardiene: « Conceptul de spaimă », « Boală de moarte » sau « Tratat despre disperare », « Frică și cutremur » etc., e suficientă pentru a sugera climatul de *vîntoase înălțimi* (ca să folosim expresia Zoei Dumitrescu-Bușulenga), atât de caracteristic expresionismului.

Modalitate explozivă, delirantă și extatică de manifestare, expresionismul s-a ivit și s-a dezvoltat în răstimpul așa zisei *crize a culturii* europene, care a bîntuit Occidentul de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și pînă pe la începutul celei de-a patra decadă a veacului nostru, manifestîndu-se, cu deosebită virulență și acuitate, în intervalul dintre cele două războaie mondiale. Ca de atîtea ori în istoria ideilor, semnalul de alarmă al crizei a venit — și de data aceasta — din partea filozofilor.

Printre cei dintîi gînditori, care au sesizat și au denunțat totodată criza culturii a fost Georg Simmel, fondatorul *filozofiei nuanțelor* și conducătorul de mare prestigiu al revistei *Logos*, care, paralel cu *Revue de la métaphysique et de morale*, constituie una din glorioasele afirmări ale spiritului filozofic european. Criza culturii, susține Simmel, mai ales în eseu *Noțiunea și tragedia culturii* din lucrarea *Philosophische Kultur* (ediția 1923), precum și în conferința *Conflictul culturii moderne* își are izvorul în incongruența dintre noile și bogatele conținuturi de viață spirituală și uscata îngustime a vechilor forme și structuri. În termenii de actualitate, este vorba de un conflict acut între nou și vechi.

O dată deschisă pe tărîmul metafizicii vieții și al axiologiei filozofice, problematica legată de criza culturii și a civilizației s-a ramificat în toate domeniile de manifestare ale spiritului, inclusiv în ontologiile regionale ale Ideologiilor politice și ale acțiunilor sociale. Criza culturii și a civilizației, care — prin extensiunea ei și prin înverșunarea protagoniștilor, ieșiți în arenă imediat după primul război mondial (Oswald Spengler cu al său *Der Untergang des Abendlandes*, Nicolas Berdiaeff cu al său *Un nouveau moyen âge*, Henri Massis cu a sa *La Défense de l'Occident* — replică directă lui Spengler — și Julien Benda cu a sa *La Trahison des clercs* — reeditau unele aspecte ale faimoasei certe a *universaliiilor* din evul de mijloc a dus, prin referire la contextul istorico-social al momentului, la întrebarea: este oare vorba de o criză a culturii sau de criză a omului? În ceea ce ne privește, noi credem că este vorba de o criză a omului. Dovada cea mai grăitoare este faptul, de toată lumea știut și clamat, că omul statelor capitaliste și al societății de consumație este și astăzi — dacă nu va fi și mîine — în plină criză. Ce sînt mișcările de protest, contestatare, nihiliste, anarhice și catilinare ale tineretului din pomenitele țări dacă nu răsfrîngerea acestei crize prelungite? Oricum ar fi, un lucru este însă cert; dacă acești tineri nu știu totdeauna prea bine ce vor, în schimb, știu foarte bine ceea ce nu vor. *A bon entendeur salut!*

În această perspectivă, criza culturii ne apare ca un simptom al stării de criză a omului. La rîndul lui, expresionismul — ținînd metafizică și amplu proces de contestare politico-socială — cu toate că produs acestei crize, este fără doar și poate unul din semnele de majoră afirmare a ei.

Izvorît, așadar, dintr-o criză a omului, expresionismul aduce cu sine, ceea ce de altfel este firesc, un climat încărcat de tensiuni, contradicții, neliniști, anxietate, intensități interioare, accente de revoltă, pathos și mult, foarte mult dramatism.

Există o dinamică, specific expresionistă, cu două linii majore de orientare: una ascendentă, care valorifică și ierarhizează toate impulsurile spre transcendență ale omului (transcendență de la latinescul *transcendere* = depăși), și una

descendentă, care ne duce în transdescendența imanenței umane, relevându-se cele mai ascunse și cele mai tainice apetituri ale inconștientului. Mișcările omului spre transcendent devin transparente și edificatoare grație luminilor conștiinței, care își obiectivează astfel conținuturile valorice; în timp ce mișcările spre transdescendent se încarcă de toate tenebrele pornirilor elementare și atavice. Sub acest unghi, expresionismul, mai ales în ipostazele sale halucinante, ne apare ca un vast proces de terapeutică prin artă.

Arc de intensă vibrație între transcendența și transdescendența umană, patosul expresionist constituie un stil de viață și de creație sui generis în cultura europeană, precumpănitor în sectorul nordic și germanic al acesteia.

Întorcându-ne la Georg Simmel, această veritabilă filozofică, după cuvântul fostului său discipol și apoi coleg de catedră universitară, José Ortega y Gasset, găsim și alte valențe ce-l apropie și-l înrudesce, măcar parțial cu marea familie a expresioniștilor. Între altele, cităm: definirea filozofiei ca atitudine, exaltarea vieții, lupta împotriva pozitivismului și a scientismului vulgar, caracterul tragic al culturii și al creației, tragismul existenței, verticalism interior, combaterea estetismului și a calofiliei, înlocuirea formulei «artă pentru artă» prin opusa ei «viață pentru artă și artă pentru viață», prezența inexorabilă a morții, pe care Simmel o exemplifică prin geniala creație a lui Rembrandt în geniala monografie cu același nume.

Printre gânditorii situați oarecum *intra muros*, putem să amintim pe Wilhelm Worringer, cu operele *Problema formei în gotic* și *Abstracțiune și empatie*, și Wassily Kandinsky, cu lucrările lui teoretice *Despre spiritual în artă* și *Problema artei*. În privința poziției lui Worringer, ca filozof și istoric al artei, ni se par concludente constatările lui Dan Grigorescu (*Expresionism*, Ed. Meridiane, București, 1969, pp. 54—55): «În orice epocă a istoriei umane — crede Worringer — există o voință de a crea, care exprimă întotdeauna raporturile omului cu lumea înconjurătoare. Nordul Europei, cu clima lui înghețată, cu cerul mereu întunecat, a dat naștere unui sentiment de nesiguranță și de spaimă. Pornind de la această teză (care amintește concepția lui Taine despre relația dintre mediul geografic și creație), se urmărește evoluția artei nord-europene și se stabilește că, în cele din urmă, «prin intensitatea sa lineară, ea devine un semn grafic al sensibilității dominante». Sufletul gotic, patosul și neliniștile sale găsesc «o supapă» în toate formele artei, deopotrivă în ornamentică, în arhitectură, și în linia aliterativă a scandinavilor. După cum observă Read (*Histoire de la Peinture Moderne*, 1960, p. 218), în concepția lui Worringer condiția omului nordic este aceea a unei anxietăți metafizice și — dat fiind că seninătatea artei clasice îi este categoric interzisă — singurul său recurs este de a intensifica neliniștea pînă la paroxism în care își va afla eliberarea».

Contribuția personală a lui Kandinsky se reliefează în accentul pus pe dimensiunea interiorității și pe puterea de vibrație a operei de artă, pe ceea ce ne-am permite să numim rezonanțe atitudinale, singurele creatoare de atmosferă, climat spiritual și exigențe axiologice. «O operă de artă, scrie Kandinsky în traducerea lui Dan Grigorescu (*Op. cit.* pp. 65—67), se naște într-un chip misterios. Ea se desparte de cel care a creat-o, dobîndește o existență autonomă, devine o entitate. Existența ei nu e întâmplătoare; forța ei e îndreptată spre un scop precis, deopotrivă în viața ei materială și spirituală. Și numai din această perspectivă interioră se poate judeca dacă o operă de artă e bună sau e slabă. Dacă forma ei e «săracă» înseamnă că e prea slabă pentru a evoca o vibrație spirituală. Astfel, o pictură nu înseamnă că e «bine pictată» dacă posedă «valorile» despre care vorbesc atîta francezii. E bine pictată dacă valoarea ei spirituală

e desăvîrșită și satisface spiritul. Un « desen bun » este acela care nu poate fi modificat fără să i se distrugă valoarea lăuntrică, independent de corectitudinea anatomiei, botanicii sau a oricărei alte științe. Nu e vorba aci de violarea formei naturale, ci de nevoia artistului de a aborda o asemenea formă. De asemenea, culorile nu sînt folosite pentru că sînt conforme naturii, ci pentru că sînt necesare unei anumite picturi. Artistul e nu numai îndreptățit, ci obligat să folosească formele care-i împlinesc scopul. În alegerea mijloacelor, artistului trebuie să i se acorde o libertate absolută față de anatomie și față de orice lucru similar. O asemenea libertate a spiritului e tot atît de necesară în artă cît e și în viață ».

În ce privește fertilizarea zonelor de interferență între sensibilitatea expresionistă și sensibilitatea barocă, socotim demnă de menționat contribuția originală a marilor oameni de cultură și filozofi spanioli: Miguel de Unamuno (*Sentimentul tragic al vieții*), José Ortega y Gasset (*El Espectador*) și Eugenio d'Ors (*Barocul*). Deosebită importanță, din punctul de vedere care ne interesează aci, are perspectivismul lui Ortega y Gasset schițat și delimitat în volumele — șapte la număr — ale operei citate mai sus. Împrumutat de la Nietzsche, termenul de perspectivism a fost îmbogățit și amplificat de filozoful spaniol pînă la proporțiile unei concepții globale despre lume și viață — o adevărată « Weltanschauung » — caracterizată prin multiplicitatea punctelor de vedere, schimbarea și împropiata perspectiva. Secolul al XX-lea, de exemplu, în comparație cu cele anterioare, este un secol perspectivistic, un veac prismatic. Dar schimbarea și multiplicarea perspectivelor, a punctelor de vedere, înseamnă și relativizarea valorilor, a doctrinelor, orientărilor și sistemelor. Această relativizare a tuturor valorilor se acordă cum nu se poate mai bine cu mobilismul și dinamica expresionistă. Setea de absolut a expresioniștilor — prin jocul mutațiilor dialectice — izvorăște din via și dureroasa conștiință a acestei relativități.

Dintre oamenii de cultură români, cei care s-au aplecat cu mai mult interes de problematica expresionistă au fost Lucian Blaga, Tudor Vianu și Petre Andrei. Dintre toți însă, cel mai înrudit cu tumultul expresionist a fost, fără îndoială, Blaga, care s-a format și a debutat — ca poet, dramaturg și filozof — în plin expresionism.

Dincolo de aproximările indicate în cele de mai sus, ni se pare că cea mai pregnantă expresie filozofică a modului de a fi expresionist este vasta lucrare a caracterologului german Ludwig Klages « *Der Geist als Widersacher der Seele* » (« *Spiritul ca adversar al sufletului* »), în trei volume (1929—1934). Deși contradictorii și ireconciliabile, spiritul și sufletul coexistă în noi, dar ne este cu neputință să le gîndim împreună. În limbajul cu iz de mit al lui Klages, sufletul este inimă, instinct, sensibilitate, afect. Spiritul, dimpotrivă, este intelect, rațiune, înțelegere, cap, datorie. Prin adeziunea necondiționată la virtuțile sufletului, Klages devine apologetul vieții și fervent promotor al personalității ca formă supremă de realizare a destinului uman în lume. E suficient să numim exaltarea vieții și virila accentuare a drepturilor personalității pentru a stabili punțile de legătură între filozofia lui Klages și expresionism.

Deopotrivă cu expresioniștii, Klages susține, de asemenea, puterea omului de a fertiliza și îmbogăți cosmosul. Grăitoare, în acest sens, este inspirata sa operă *Form kosmogonischen Eros*. Omul împrumută obiectelor, fenomenelor, peisajelor, ceea ce vede sau privește în ele. Ori, tocmai în această revărsare de semnificații în cuprinsul imaginilor (*Bilder*) constă forța de fecundare a cosmosului de către om. Fără privirile omului, realitatea imaginilor, viața lor, ar fi scăzută, împuținată. De pe această poziție de suverană afirmare a omului, Klages evocă, în pagini solare, lumea pelasgică (« *das Weltbild des Pelasgertums*, partea a II-a a vol. III din lucrarea *Der Geist als Widersacher der Seele*): « o lume populată de izvoare, de ape, de stînci, de arbori, de animale sfințite de imaginația omului ». Nu este oare această evocare mitică icoana universului originar și fundamental unit — după care tinjesc expresioniștii? Fără îndoială, da !

Din jocul grav de-a metafizica al expresioniștilor se desprind cîteva trăsături de prim ordin, care constituie profilul modului de a fi expresionist. Nu mai revenim asupra lor. Vrem doar să subliniem că moștenirea expresionistă — în perspectivă filozofică — se răsfrînge în anumite aspecte ale existențialismului, personalismului și abstracționismului. Prin *revolta metafizică* (« *L'homme revolté* », Gallimard — *Idées*, Paris, 1951), prin sinceritatea, onestitatea și stilul de viață, Albert Camus poate fi considerat un continuator al modului de a fi expresionist.

Ținînd seama de primatul omului și a valorilor spirituale, de accentul pus pe voința de progres și perfecționare a ființei umane, de pathosul revoluționar și de exaltarea vieții și a personalității, se poate vorbi — cu reală îndreptățire — de un umanism impresionist.

KANDINSKY, gravură în lemn din lucrarea « Despre spiritual » ►

„f l a c ă r ă
sete
m i s t u i r e
și
s t r i g ă t”



VERSURI

VICTOR HADWIGER

(1878—1911)

Ziua mea

Miile de nopți m-au prostit,
iată că ziua veni luminînd, cu risul pe buze !
Muream.

În mine murea ziua dragostei.

Nu era un joc de păpuși sau o povestioară cu heteire dansînd,
era o fericire robustă și caldă, un triumf purpuriu.

Auzeam vuietul universului. Vise pururea verzi împleteam
pentru cununa frunții mele de căpetenie naltă.

Înima, inima pe care am găsit-o-n pustiuri,

am urcat-o pe trepte de marmoră,

unde gîndul ce mă înșelase plîngea.

În toată splendoarea febrei de jar

mi-am azvîrlit inima și acum delirez, delirez, delirez !

În miile de nopți mi-am scufundat blestemul !

Vai, ce zi era, cu dinții am rupt în vinele ei

și am sorbit-o laolaltă cu sufletul.

Muream în ziua dragostei,

muream în Turnul Babel. Sticla

exploda luminos, cioburile răsunau !

Un rege ! Un triumf ! Muream.

Gărzile, în șir, salutau.

ALBERT EHRENSTEIN

(1886—1950)

Durere

Ce înhămat mă simt
la carul de cărbuni al restriștilor mele !

Co un păianjen scîrbos

mă tîrleşte timpul.

Îmi cade părul, creștetul

încărunțește asemenea cîmpului

peste care seceră

ultimul coș.

Somnul îmi întuneacă oasele.

În vis am și murit,

din craniul meu izbucnește iarbă,

capul mi-era neagră țărîndă.

În românește de PETRE STOICA



Ludwig Meidner · Ernst Wilhelm Lotz

ERNST WILHELM LOTZ

(1890—1914)

Nopțile mele sfîrtecate de țipete răgușite...

Nopțile mele sfîrtecate de țipete răgușite.
O rană deschisă. O gură
taie durerea de sticlă.
Pe fereastră un strigăt a pîlpiit înduntru
plin de vară, inimă, frunze.
Un plîns a venit. Vine tari amenințară.
Mereu o jale plutește peste nopțile noastre.
Smucim cuverturile,
strigăm după somn. Un torent de sînge talăzuiește.
Și ne aszvirle în sus, cînd zorii, tîrziu, înfloresc.

Strajă de noapte. Roșu. Suflu luptă-n noi...

Strajă de noapte. Roșu. Suflu luptă-n noi.
Vint s-ar stîrni. Cu-nstrăinare, cu suspin de dor.
Umblăm năuci. Vrem trup, și lume, ris.
Ne asaltăm.
Străpungerea-ntîrzie. Cătușe. Singe greu.
Foc scufundat, gemind, s-ar ridica.
Vrem strălucire, larg, și clare piscuri
de mări bătute. Adînc sărut în carne,
prin munți aprinși turbată vinătoare
după pantere și maimuțe și femei,
și după somn.
După nopți dulci ce somn ne-ar dăruî.
Nebuni după ostroave-ndepărtate.
Căci în afara noastră sintem și în fața
strîmtorii noastre !
Mereu, cu-ardoare, visul ni-l clădim.

În românește de MARIA BANUȘ



Desen de MARC CHAGALL,
Yvan și Claire Goll.

YVAN GOLL

(1891—1950)

Călătorie în mizerie

Și cât de dureroasă-i singurătatea umană
Cînd privești cu aceeași durere ca a ta se abat de la tine
Și se retrag în gîndurile lor, ție atît de străine !
Cînd o gară te aruncă mic în ploaia rece
Iar un vagon de marfă, pustiu și fără speranță, cerșește.
Aici o gloabă șargă se tirăște pe ogorul întunecat.
O, de-ar ști că existi,
Că-l iubești, i-ar crește spre cer albastre aripile.
Uneori apa te privește cu ochi mari
Și pentru că nu te vede zîmbind
Se închide în ea însăși tristă și searbădă.
Și atunci le părăsești pe toate. Te smulge mai departe destinul.
De lîngă dig bătrîna cocoșată va privi mereu și mereu după tine,
Dezolat stă pe frontonul înclinat așîl țișător.
Și atunci le părăsești în neîmplinita smerenie a dragostei,
Tu însuși un singuratec așteptat de-un oraș
În care noaptea întreagă vei plînge în hotelul umil.

În românește de PETRE STOICA

GEORG HEYM

(1887—1912)

La poarta orașului

În larma uliței gunoi adastă
Și luna răzbătînd prin boare
Atîrnă-n beznă, gata să coboare
Uriașă, moartă, alburie feastă.

În greaua noapte-a verii pîrjolite
La guri de iad roiesc în văgăună,
În colb ce zdrențe macină se-adună
Dînd la iveală trupuri buhăite.

O gură știrbă cascade și tușește,
Un negru ciot de braț foind se-nstrund

Și cîntec de năuc besmetic sună;
De lepră ros, bătrînul cap albește.

.....

Se crapă zorii. Clopoței scîncesc
La slujba osîndișilor la moarte;
Se iscă mutre-n bezna unei poarte
Și-n ea, eunuci de sbîrci sleiți sclipesc.

Pe trepte-abrupte iată steagul gazdei:
Un cap de mort cu oase-ncruciate;
Și-n fund mai dorm ciolane descărnate,
Arcane diavolești tăiate-n brazde.

La poarta zidului, cu ifos de schilod,
Pitic în straie roșii de mătase
Se lăfăie sub clopot larg, pe-o plasă,
Și-n boltă meteorii mulți se-nnod.

Patria morților

Urechi de-a surda, pleoape înghețate,
Pe colb de ani odihna iar vă poartă.
Doar uneori un vis, chemînd, abate
Din depărtări o veșnicie moartă

În bolta palidă ca de zăpadă,
— Încremenitul anilor șuvoi.—
La stîlpîi funerari ce stau să cadă
Un crin păstrează lacrimi pentru voi.

În martie, rouă-n noapte, boabe
Cu vîfor luna vă-ncunună,
Privind adînc în ochii voștri, scoabe
În care viermii albi svîcnind se-adună.

Cu somn de flaut prinse-n legănare
Mor lumi tîrzii, singurătăți se scurg
Acolo; zboară pasărea cea mare
Cu aripi negre-n galbenul amurg.

În românește de N. ARGINTESCU-AMZA



JAKOB VAN HODDIS

(1887—probabil 1942)

Cîntec de noapte

Amurgul zdrențuia albastra zare
 Sînge pe mare. Febre-n flăcări nalte.
 Lămpile sfredeleau tînăra noapte.
 Pe străzi și-n albe-odăi se lumina.

Oameni se zvîrcoleau răniți de raze.
 Golanii strigă. Și suspină pruncii
 Visînd păduri, cu spaimă. Un nebun
 Pîndește ghemuit în pat: să fug?

« Că sîntem zmulși din pîntece de mamă
 Că fiecare-ar vrea să fie altul.
 Și-ți scarmoneste ochii cu privirea
 Și intră-n visul tău, fără rușine,
 Și-ți stă cu mădularele în coaste
 De parcă nu mai are spațiu.

Și oamenii încă nu vor să moară
 Și nimeni nu-i atît de solitar ca luna.

Și chiar și luna-nseamnă doar pieire.
Căci dragostea ți se-mplinește-n moarte.

Sub mine-adînc bolnava noapte moare.
Și zorile-n curînd stîrnesc fiori.
Și-n zbor omoară negrul.

Mai sălbatec
Ca ieri pe care a-nghițit-o noaptea ? »
Trompete vagi pe culmea blestemată —
Cînd pier și cîmp și mare-n Dumnezeu ?

FERDINAND HARDEKOPF

(1876—1954)

Notiță

(noaptea 2 h 45 pînă la 2 h 47 dimineața)

Tropot înciudat ! (de pîndă, de așteptare. . .)
Pocnete verzui, ca sub narcoză de cloroform !
O pompă strivește noaptea.
Bubuie.
Inima mea explodează.
Spaima lucrează ritmic, exact.
Dintr-o țeavă, dintr-o pîlnie (poate-o trompetă ?)
Curge o rază cleioasă:
Lumina galben-mlăstinoasă a lumii — a lumii mele.
Virful luminii-mi izbește urechea.
Vai, sînt blestemat să pulsez spaimă din lumina aceasta murdară,
să transform raza în zori,
în sentimente, în terci și mizerie.
Și asta ține firește pînă-n revărsatul serii în dosul
perdelelor.
(O: blînda chemare de clopot !
Păstori pe cîmp,
Plugari la cartofi pe cîmpia lui Millet !
Dragoste, umilință a spatelui lor aplecat !)
. . . Eu sînt unul dintre cei nebăgați în seamă.
În jurul meu — nici viață, nici farduri.
Doar spaima, doamna mea.
(Priviri mă zgîriau, mă-nțepau,
strigam, tropăiam — jupuit.)
. . . Numai rugile ofilite izbutesc,
Nici o rugă — operă de artă.
E rușinos să vrei să te mîntui de spalmă;
E rușinos să preferi să fii mai fericit, decît cumplit de
nenorocit. . .

E iritantă și chiar și cea mai meschin izbutită... armonie.
De ce nu cea mai deplină?

Arderea izolată a sfințelor vîrfuri de nervi, ultima hrană
a focului?

Rezerve înfiorate, pîlpiind în abur, în crampe.

...De altfel sînt absolut capabil să întrerup brusc desfășurarea

unor astfel de simțiri, să recomand « americanismul » și, cu țigara
în gură, să continuu să citesc indiferent din Henri Beyle: Le
rouge et le noir.

Nu-ncape nici o îndoială.
Lampa continuă să ardă.

În românește de HORIA STANCA

KIRCHNER, Prînzul țăranilor, gravură în lemn, 1919





GOTTFRIED BENN

(1886—1956)

Afișul

De timpuriu, cînd omul apusului e îngropat sub glie
 și se fărâmițează cu recele oraș lunar;
 cînd logica nu mai pulsează în etic context,
 nu, ci categoric; afirmația ceartă
 lipsa de avînt, agățarea de cifre
 (mai ales cînd sînt divizibile), mersul univoc
 către spital, fabrică, registratură,
 în genunchi spre asociația proprietății imobiliare,
 afirmație sexuală, reproducere, sistem etatist obștesc,
 confesiune cu dinții scrișniți —
 pe călătorul cu tramvaiul
 nu-l consolează decît afișul multicolor.
 E noaptea ce scînteiază. Îndepărtarea.

E pentru omul mărunț: chiar omului mărunț
 plăcerea îi stă pe tavă ! Urban comod:
 Singurătatea, întoarcerea în sine.
 Beția cu valorile ei, e acceptată pe față.
 Lichefierea formei, chiar uitarea fabricii
 e aprobată: un respectabil polițist
 stă dinaintea unui stilp cu afișe ! —
 O, ușurare ! Caldă-nvolburare ! Undirea frunții !
 Și dintr-odată haosul răbufnește pe străzi:
 destuparea găurilor și-a desfătărilor,
 desprinderi ! formele se topesc
 pierind în flux.

În românește de DAN CONSTANTINESCU

OSKAR KANEHL

(1888 — 1929)

Dimineață de toamnă

Pe străzi pustii ard stele și fanare.
 În colț moare de frig un polițist.
 Iar muncitorii izbesc virtos în șine cu ciocane
 La foc de foaie. Și din gura lor
 les aburi albi.
 Un domn dama de bal și-o-mpinge-n gang
 Și două umbre se lipesc de ușă.
 Un vagabond chircit lângă perete doarme.
 Beat rîghe-o înjurătură
 Spre un dușman ce nu este acolo.
 Un moralist sughiță și aruncă
 Din pîntecul său tot ce avea în aer.
 Un puști bălan lipește afișe
 Pe stilpii de reclame.
 Prostituatele-adorm.
 Și undeva (un ucenic brutar) tot fluieră:
 Eu mă închin forței iubirii.
 Tip-tap tropotă o birjă
 Spre gara principală.

În românește de AL. HUSAR

JAKOB HARINGER

(1898—1948)

Viena

(v)

Ei sînt ca muștele, care prinse de clei încă speră...
Dintr-odată izbucnesc duhori de miasme.
Mugurii lovesc în fereastra vagonului,
În cafenea un tînăr stă singuratec.
În grajd, servitorul o apucă pe slujnica blondă
în timp ce ploaia picură lin pe acoperiș.
Nu ți-a dăruit ție viața un drum. Cînd Domnul
te-a zămislit, s-a înfricoșat și-a murit.
Prin lumina verde strălucește o ploaie
trudită ca visul care curge prin viață.
Roșcat ți se topește părul în soarele sumbru;
unde sînt uși, e beznă și, vai, atîta pustiu.
Izul gărilor nu mai aduce vraja blîndeții
asemeni femeilor frumoase pe cari nu le poți înțelege.
Umerii tremură încă de un plîns înăbușit —
de unde vin, nici o floare nu mai crește.

În românește de PETRE STOICA

HERBERT KÜHN

(1895)

Peisaj

Copacii-s în albastru pironiți.
Luciu gălbui de coală satinată.
În licăr verde. Marea joacă în lumină.

Eu îmbrac peisajul, precum îmbraci o haină.
Copacii îi plantez pe țeasta mea.
Livezile mi le așez în piept,
De zolduri îmi înfășor marea,
Iar soarele îl aduc de mină.

Cu capul sus pășesc prin lume
și străbat eterul.

În românește de AL. HUSAR



PAUL ZECH
(1881—1946)

Ludwig Meidner • Paul Zech

Sat în amiază

Satul stă sus pe catafalc. Sub un zăvor
De negru vînt s-ascunde naltul soare.
Dar șiglele teșite în ușor
Arșița sub sigil scînteietor
Vibrînd străine de-orice urmă de răcoare.

Fumul din coșuri suie disperat
În sus spre bolta oarbă, plumbuită.
Ferestre dorm închise sub macat
Și-al somnului văl greu și deșirat
Umbrește fața lucrătorilor, trudită.

Ești strigăt ca de vis, din așipite
Celule; clopot de vecernie — săgeată —
Pornește-ntîns cu dangăte grăbite
Tăind ca lama aerul deodată.

În românește de HORIA STANCA

GEORG TRAKL

(1887—1914)

Occident

(Varianta I-a)

Omagiu Elsei Lasker-Schüler

1.

lazuri pustiite se prăbușeau
în ruginiul noiembrie,
cărările întunecate ale sătenilor
sub schilodișii
meri mărunți, bocetele
femeilor în vâlul de-argint.
Se stinge stirpea tatălui.
Plin e vîntul serii
de suspine,
pentru duhul pădurilor.

Liniștită călăuzește poteca
o blajină sălbăticiune pe colină
spre trandafiri înnoorați;
și răsundă
albastrele izvoare în beznă,
ca să vină pe lume
o blîndețe, copilul.

La răscrucea drumului
umbrele se desprind domol de străin,
și orbesc pietros
ochii lui privind,
încît de pe buze
cîntecul să curgă mai dulce;

căci noaptea e
sălașul celui iubind,
e amușitul chip albastru,
cu tîmplele deschise
peste o moarte;
privește de cristal;
îl urmează acelaia
pe întunecate cărări
de-a lungul zidurilor
ceva ce s-a stîns.

2.

După lăsarea nopții
stelele noastre apar pe cer
sub antici măslini,

sau de-a lungul cipreşilor sumbri
străbatem albe drumuri;
arhanghel cu spadă:
fratele meu.
Tăinuşte gura-mpietrită
cernitul cîntec al chinurilor.

Cu-ntîmpinare, din nou o moarte
în albe pînzeturi
şi multe petale se aştern
peste căderea stîncilor.

O boală se tînguie argintiu,
leproşi lingă iaz,
unde pe vremuri
voioşi în după-amiază se odihniră îndrăgostiţii.

Sau paşii lui Elis
răsună prin dumbrava
hiacinţilor,
sub stejari ecolul iarăşi pierindu-le.
O, făptura băiatului
alcătuită din lacrimi de cristal
şi din umbre noptatice.

Fruntea presimte altfel împlinirea,
copilăreasca, răcoroasă,
cînd deasupra colinei înverzind
răsună furtună de primăvară.

3.

Atît de molcome sînt pădurile verzi
ale patriei noastre,
soarele apune pe colină
iar noi-am plîns în somn;
cu paşi albi, hoindreală
de-a lungul gardului de mărăcini,
cîntînd în vara spicelor
şi născuţi din durere.

Au şi început să i se pîrgulască omului grînele,
sfînta viţă de vie.
Iar în odaia de piatră, răcoroasă,
e pregătită cîna.
Deasemeni, celui bun
împăcată-i este inima în liniştea verde
şi-n răcoarea copacilor zvelţi.

Cu mîini blăjine împarte el demîncare.

Mult e cel care veghează
în noaptea înstelată



Nach einer Zeichnung von Oskar Kokoschka · Georg Trakl

și frumoasă-i albastrimea,
o paloare pășind, duh de suflare,
un cînt de harpă.

Sprijinit de colină fratele,
străinul,
cel de oameni părăsit, lui îi cad
pleoapele umede
în negrăită tristețe.
Din nori cerniți
picură maci mari amari.

Cu dalb de lună tace cărarea
de-a lungul acelor plopi
și curînd încetează
hoinăreala omului,
cuenita răbdare.
Bucură deasemeni liniștea copiilor
apropierea îngerilor
pe pajiștea de cristal.

Un băiat cu pieptul fărîmat
se stinge, cîntec în noapte.

Lasă-l să treacă liniștit pe colină
sub copaci,
urmat de umbrele sălbăticiunii.
Mireseme dulci împrăstie viorelele
din pămîntul pajiștei.

Ori lasă-l să pășească în casa de piatră
capul aplecîndu-și
în umbrele pline de mîhnire ale mamei.
În albăstrimea umedă lampa mică
luminează de-a lungul nopții;
căci nu mai conținește durerea;
departe s-au dus și albele făpturi
ale celor respirînd, prietenii;
puternică-i tăcerea zidurilor de jur-împrejur.

Cînd pe străzi se întunecă
și-n albastrele pînzeturi
întîmpină o lungă despărțire,
o, cum se clatină pașii răsunători
și tace capul înverzind.

Mari sînt clădite orașele
și împietresc în cîmpie;
dar cel fără de țară
cu fruntea descoperită urmează vîntul,
copacii de pe cîmpie;
deseori îngrozește și roșeața amurgului.

Curînd, apele murmură
puternic în noapte,
un înger atinge
obrajii de cristal ai unei fete,
părul ei blond
împovărat de lacrimile Surorii.

Deseori aceasta-i iubirea: în trecere
degetele reci ale străinului
ating un tufiș de spini înflorind;
și colibele sătenilor
pier în noaptea albastră.
În copilărească liniște
în cîmpul de grîne, unde o cruce se înalță mută,
celui care privește
în suspine
îi apare umbra și trecerea.

În românește de PETRE STOICA



AUGUST STRAMM

(1874—1915)

Melancolie

Umblet năzuință
Viață dorind
Fiori așteptare
Priviri iscodind
În moarte să crești
Îmbulzeala
Răcneștel
Adînc
Amușim.

Amurg

Lumina trezește bezna
Bezna împiedică raza
Spațiul sparge spațiile
Zdrențe se-neacă-n singurătate
Sufletul dănțuie
Și
Saltă și saltă
Și
Se zbuciumă-n spațiu
Tu !

Membrele mele se caută
Membrele mele se dezmiardă
Membrele mele
Vibrează coboară coboară se-neacă
În
Nemărginit
Tu !

Lumina împiedică bezna
Bezna înhite raza !
Spațiul se-neacă-n singurătate
Sufletul
Clocotește
Se-nfioară
Stai !
Membrele mele
Se răsucesc
În Nemărginit
Tu !
Clară e raza !
Singurătatea o soarbe !
Nemărginitul se scurge
Mă
Rupe
În tine
Tu !

În românește de HORIA STANCA

WASSILY KANDINSKY

(1866—1944)

Privire și fulger

Ci, atunci cînd el (omul) voia să se hrănească,
Pasărea-trandafir zbătîndu-se își pierdu alba-i coamă deasă.
Acum ea zguduie fereastra umedă în pinzeturi de lemn !
Nu spre cele depărtate, dar strîmbe.
Izbucnește orchestra — ei ! ei !
Neîntregite inele de sunete apasă pe tăblia
de șah ! Cărți de fier !
Îngenunchind lingă boul crestat vrea să zacă Nürenberg
— înspăimîntătoare povară a sprîncenelor.
Cerule, cerule, cîte volume tipărite poți tu purta —
Și din capul meu ar putea crește picior
De cal cu coadă scurtă și bot ascuțit —
Dar pîntenii roșii de la carîmbul galben —
creasta peștelui ca o rachetă-n amlază !

München, 1912



ERNST STADLER

(1883—1914)

Discurs solemn

Sînt numai flacăra, sete, mistuire și strigăt.
Prin albiile înguste ale sufletului meu, timpul
asemenea unei ape întunecate, țîșnește puternică, tainică.
Deșertăciunea-i pecetea care pe trupul meu arde.

Dar tu ești oglinda, peste-al cărei rotund se rotesc
riurile adînci botezate cu numele vieții întregi,
și dindărătul căreia din auriul pămînt cu izvoare
obiectele moarte reînvie bogate-n sclipiri.

Tot ce am mai bun arde, se stinge — o stea rătăcitoare
căzînd în abisul nopților de vară, albastre —
dar imaginea zilei tale crește înalt și departe,
semn veșnic, izvodit să-ți ocrotească destinul.

În românește de PETRE STOICA

FRANZ WERFEL

(1890—1945)

Sînt încă un copil

O, sfișie-mă, Doamne !
Sînt încă un copil.
Și totuși îndrăznesc să cînt.
Și te numesc.
Și despre lucruri spun:
Eu sînt !

Gura-mi deschid,
dar chinurile-ți încă n-am gustat.
Și teafăr sînt mereu,
încă nu știu cum ruginesc moșnegii.
De stîlpîi aspri nu m-am rezemat
cum fac femeile în ceasul greu.

Nu am trudit nicicînd sleit, în noapte
ca o mîrtoagă credincios sublimă,
ce îndelung de preajmă-i despărțită !
(De pașii de femeie, cu vrăjitul,
sfîrșietor ecou, de tot ce ride.)
Nu am trudit nicicînd ca o mîrtoagă
La trap mergînd spre zarea nesfîrșită.

Nici marinar n-am fost, amenințat
de mil de valuri care-și rîd de soare,
cînd armele detună,
cînd racheta se-nalță tremurînd.
Nicicînd o, Doamne, n-am ingenunchiat,
să-ți cer, în ruga mea, să fii mai blînd.

Nicînd n-am fost copil strivit în fabrici,
cu brațul mic de cicatrice scorajit !
Nici în ăzil n-am fost, flămînd, sleit,
și nu știu mame cum orbesc, brodînd,
și nu știu chinu-mpărătesei, salutînd.
Voi toți cel morți, nu știu cum ați murit !

Știu oare lampa, adăpostul știu,
văzduhul, luna, toamna, o foșnire
de vînt nebun,
chipul cel rău sau pe cel bun ?
Sporovăitul fetelor îl știu ?
Și știu eu, ah, cum doare-o lingușire ?

Tu însă, Doamne, și la mine te cobori.
Și chinurile, mili, le-ai născocit,

și-n fiecă femeie-ai zămislit,
și mort ai fost în glod, în orice petec de hirtie,
în orice focă de la circ te-ai chinuit,
și-ai fost și tîrfa ce pe mulți îmbie !

O, sfișie-mă, Doamne !
De ce această tristă desfătare ?
Nu merit rana ta cea curgătoare.
De cazne multe fă-mă să am parte !
Să-nchid în mine-ntr-o lume moarte.
O, sfișie-mă, Doamne !

Pînă ce mort voi fi și-ntr-un calic,
și într-un cal, și-ntr-un pisoi stingher,
și-ntr-un soldat răpus pentru nimic,
pînă ce, ghiuj, pe patul morții-mpărtășit,
am să-mi întind un trup demult topit,
după făptura ce, în van, o cer !

Și cînd voi fi împrăștiat în vînt,
în orice lucru, și în fum, și-n hău,
atunci te-aprinde, Doamne-n mărăcin !
(Sînt doar copilul tău.)
Și scapără, cuvînt, tu cel rînit în presimțiri și chin,
și te revarsă-n cosmic foc, mereu: Eu sînt !

KURT HEYNICKE
(1891)

Cînt

În mine e cer albastru,
eu duc pămîntul,
eu duc iubirea,
pe mine
și bucuria.
Soarele îngenunchează-nainte-mi,
grîul se-nalță,
veșnic izvor curge pe spinarea pămîntului.

Fii, zămislește-te !
Suflet universal în extaz !
Sînt un om în brațele veșniciei zămislirii,
taine s-a deschis luminos,
împede din mine m-am revărsat,
cu gigantice aripi albastre zbor către soare !



Nach einer Zeichnung von Adolph de Haer • Kurt Heyni

În sufletul meu zarea se-aruncă,
cîntec dulce cîntă în mine,
neșărmurit
simt
că nu-s singur.
Ești atît de aproape,
omule frate,
zarea ce-ți boltește arcul în jur,

ne unește visul,
cînd chipul Domnului se arcuiește deasupră-ne
și, bubuind, spațiul gîndirii noastre
se prăbușește peste aceleași rugi ale prieteniei.

Un singur
dor este cercul mîinilor noastre !
O, de-am putea zîmbi peste văile oamenilor
ca sufletul lunii,
cu visul ei argintiu...

ERNST BLASS

(1890—1939)

Apus de soare

Încă visez la țări unde palate,
façade roșii, țintă ne privesc.
Atîrnă, plină, luna.
Știe ea de morți?
De-a lungul țărmului domol, mă plimb,
Prin peisajul familiar. (Strigat-au lei vreodată?)
Din cafenea o muzică răzbate.
Urișul soare peste mare trece
cu pescărușii de mătase.

RENÉ SCHICKELE

(1883—1940)

Tăgăduire

Tăgăduiesc:
orișice forță,
orice constrîngere,
și chiar și constrîngerea
de-a fi bun cu alții.
Știu:
nu aș constrînge decît constrîngerea.
Știu:
spada-i mai tare
ca inima,
trăznetul pătrunde mai adînc
decît mîna,
forța cîrmește
ce-a-nceput bine
spre rău.

Așa cum vreau lumea
trebuie eu, mai întîi, și întreg, să devin imponderabil.
Trebuie să devin o rază de lumină,
o limpede apă,
și mîna neprihănită,
întînsă ca să împlinească și să ajute.

Steaua de seară, cercetează ziua,
noaptea leagă ziua, matern.
Steaua din zori mulțumește nopții.
Ziua străluce.

Zi după zi
caută rază de rază.
Rază cu rază,
devine lumină,
o limpede apă tinde spre alta,
întins rămuriș de mîini
durează, tăcut, unitatea,

În românește de MARIA BANUȘ

JOHANNES R. BECHER

(1891—1958)

Poetul fuge de acorduri luminoase

Poetul fuge de acorduri luminoase.
El țipă-n pîlnii, bate toba aspru.
Cu vorbe sparte scoală el poporul.

• • •

Învăț. Mă pregătesc. Fac exerciții.
Și cum lucrez — oho, cu ce pasiune!
Pe chipul meu încă neplastic
Întind cute.

lumea cea nouă
(— una nouă: stîrpind-o pe cea veche, mistică
lume de chin —)

Încerc s-o-nscriu, cît mai corect, în el.
Un peisaj însořit, extrem de articulat, neted îmi plutește prin față,
O insulă a omenirii fericite.

Dar pentru asta mai sînt multe de făcut. (O știe și ea, mai de mult.)

O, trinitate-a operei: trăire, formulare, faptă.

Învăț. Mă pregătesc. Fac exerciții.

...curînd talazurile frazelor mele se vor închea într-o formă nemaiîntîlnită.
Discursuri. Manifeste. Parlament. Romanul experimental.
Cîntece răspîndite de la tribună.

Statul cel nou, cel sfînt
Să-l predici, singelui popoarelor, sînge din sîngele lor, să-l injectezi,
Să fie întru totu-nfăptuit.
Un paradis.

— Lăsați-ne să răspîndim aerul încărcat cu gaze de mină ! —
Învățați ! Pregătiți-vă ! Faceți exerciții !

În românește de HORIA STANCA

GERRIT ENGELKE

(1890—1918)

Om spre om

Oameni, oameni toți, întindeți mîna
Peste mări, peste păduri, spre unitate !
Inimi alte inimi să le cheme:
Noua vreme !

Împrejurul globului simțirea
Să tălăzuiască-nalte unde,
Dragostea de om să se încingă, vilvătaie,
Orișunde !

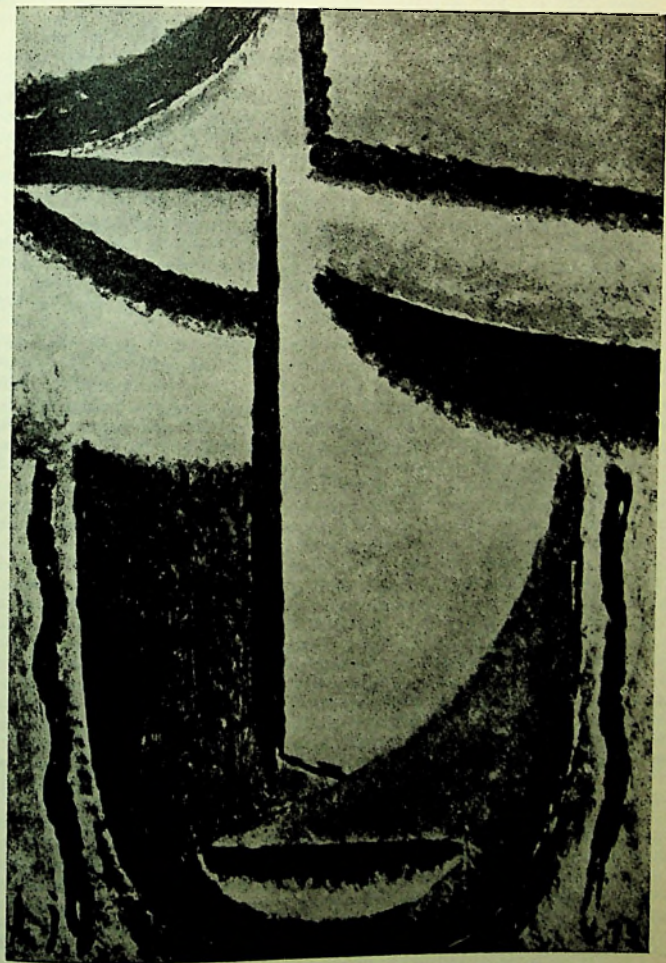
Ce ni-e sud, apus, departe,-aproape,
Cînd universalul duh roiește,
Cînd al țării-mame sînge — eul, vremea
Le stăpînește !

Oameni ! Din același temelii,
Toți, toți, din al țării veșnic sîn,
Rupeți-vă de-orașul de stei, și de războiul banului
hapsîn:
Fiți iar copii !

Oameni ! Porniți, porniți cu toți spre omenie !
Porniți spre-ncoronarea pămîntului și-a voastră !
Frați ai omenirii, o divină, uriașă obște
Să se nască !

În românește de MARIA BANUȘ

ALEXEI VON JAWLENSKY, Mască tragică ▶



TEATRU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Expresionismul în dramă

Există curente înnoitoare care au plecat de la exigențele unei singure arte, și chiar ale unui singur gen. Așa ar fi, bunăoară, cazul simbolismului, care, multă vreme, s-a mărginit exclusiv la o restructurare a liricei poetice, cuprinzând numai treptat alte genuri și alte domenii artistice. Între inițiativa lui Baudelaire de pe la mijlocul veacului trecut și teatrul simbolist, care apare abia în preajma lui 1900, distanța se dovedește apreciabilă.

Nu aceeași priză lentă în cuprinderea întregului volum al artelor are loc în cazul marilor curente și mișcări inovatoare de pe la începutul secolului nostru, dintre care expresionismul se situează pe primul plan. El nu pleacă de la condițiile speciale ale unui gen anumit, ci de la o idee, de la o poziție cuprinzătoare în fața vieții, transpusă apoi concomitent, cu același limbaj, în diferite ramuri artistice. Începutul pictural al expresionismului, fixat odată în gruparea *Die Brücke* (Puntea) din Dresda în 1905, atrage numai în câțiva ani și publicația literară *Der Sturm* (Avântul) de pe la 1910. Dacă ținem seama că, între timp, la alte grupări artistice, cum ar fi cea din München (1909), au participat și poeți, putem avea o imagine și mai vie a conexiunii pe care expresionismul a stabilit-o imediat între toate artele, chemate să întrupeze deopotrivă una și aceeași atitudine de viață.

În ceea ce privește dramaturgia propriu-zisă, ni se relevă unele cazuri deosebit de elocvente ale acestei afinități și atracții dintre domenii diferite, dat fiind că unii sculptori ca Ernst Barlach și Hans Arp erau și autori dramatici. Solidaritatea concomitentă a tuturor artelor, intrate în focarul expresionist, se vede consemnată în acea vreme și la noi. În eseuul său, *Expresionismul*, scris mai-nainte, dar cuprins în volumul *Fragmente moderne* (1925) tinărul, pe atunci, Tudor Vianu încheie cu următoarele cuvinte: « Astăzi în Germania nu numai pictura și sculptura... au devenit expresioniste, dar și muzica, teatrul și poezia urmează aceeași cale. E o mișcare generoasă și amplă ».¹ Identificăm aci una din primele însemnări riguroase la noi, care relevă ramificația multiplă a acestei inițiative, unde primul factor este *ideea*, și abia apoi aplicarea sa la una sau alta dintre arte. De aceea, nu vom putea nici noi desprinde discutarea teatrului expresionist din contextul integral al fenomenului, mai cu seamă din referințele la sectorul său plastic.

Să încercăm, însă, mai întâi, o localizare a sa. Așa cum rezultă și din cuvintele citate ale lui Tudor Vianu, expresionismul, inclusiv dramaturgia sa, părea să desemneze o manifestare specifică a spiritului german. Este adevărat că identificarea fenomenului, numele consacrat, precum și prezența cea mai compactă în decursul existenței sale literare (1910 — 1925), se leagă de spațiul Germaniei. Dar același lucru s-a întâmplat, la vremea sa, și cu romantismul, fără a fi revendicat, totuși, ca o mișcare exclusiv germană. Desigur că analogia noastră rămîne, în parte, descoperită.

¹ Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, Cultura Națională, 1925, p. 28.

Pe cînd romantismul s-a valorificat în zeci și zeci de literaturi, expresionismul a cuprins o arie ceva mai restrînsă și, de aceea, polarizată vizibil în jurul axului german. Faptul nu ne îndrituiește, însă, a-l califica în totul ca atare.

În sprijinul acestei vederi mai largi vin, într-o bună măsură, și antecedentele fenomenului. Privindu-le mai atent, constatăm din nou că nu putem disocia destinele teatrului de-ale celorlalte zone artistice, îndeosebi ale picturii. Deasupra lor predomină aceeași idee, care frînge canoanele exclusive ale unei singure arte. Ea ne ajută să descoperim, în decursul timpului, unele stadii similare de formație, care se explică unul prin altul. Astfel, atît în cazul picturii cît și al teatrului expresionist, antecedentele se ordonează în două planuri, după cum ele apar mai indirecte și mai depărtate sau, dimpotrivă, mai directe și mai apropiate.

Cele dintîi par să releve, într-adevăr, surse tipic germane. În pictură s-au stabilit de mult primele indicii pronunțate la Mathias Grünewald; ele pot fi detectate tot atît de bine și în alte manifestări artistice germane, fie anterioare, medievale, fie contemporane cu marele artist al Renașterii, bunăoară la pictorii Școlii Dundrene, începînd cu Rueland Frueauf cel Bătrîn. Dar o carte revelatoare dintre cele două războaie, *Die Ursprünge des deutschen Dramas (Originile dramei germane)* de Walter Benjamin, fixează și prefigurarea teatrului expresionist în dramaturgia germană din veacul al XVII-lea, dezvoltată, din condiții obiective, ceva mai tîrziu decît aspectele amintite din pictura Renașterii, dar corespunzîndu-le izbitor sub raportul ideii și al registrului emotiv.

Acestea ar fi, în esență, prefigurările depărtate. Dar atît pictura cît și teatrul am spus că își surprind și unele surse mai directe și mai apropiate. Or, tocmai acestea neagă teza unei origini germane a expresionismului. Mai precis, ele coboară de-a dreptul din Scandinavia. Este vorba de pictura norvegianului Munch, și de dramaturgia suedezului Strindberg. De altfel, se vorbește mereu de o înnirire sau, în orice caz, de un paralelism, care conjugă activitatea dramaturgului cu a pictorului, ceea ce marchează în nuce strînsa legătură dintre cele două arte, așa cum ea se va releva și mai tîrziu. La noi tot Tudor Vianu a atins primul în discuție această conexiune, arătînd halucinantă analogie dintre litografia lui Munch, *Camera mortuară* și o scenă din romanul *Axel Borg* al lui Strindberg¹, unde obiectului de comparație, cu toată integrarea sa într-un gen străin dramei, nu i se poate totuși contesta factura intens dramatică. S-ar părea, deci, că aria climatului expresionist în teatru — nu mai puțin și în pictură — s-ar extinde ca forță generatoare și dincolo de hotarele Germaniei. Constatarea poate fi întărită, într-un anumit sens, și prin sprijinul altor date. Astfel, se știe că și după Strindberg a urmat o dramaturgie expresionistă suedeză de incontestabilă valoare, în frunte cu Pär Lagerkvist. Nu mai puțin semnificativă, în această privință, se dovedește a fi și o anumită fază din activitatea lui O'Neill. El nu pleacă numai de la Strindberg sau Wedekind, ci chiar și direct de la teatrul expresionist german. Prima adîncire a aparențelor ne-ar îndemna, deci, să înscrîm expresionismul într-o mai vastă zonă nordică, germanică.

În fond, însă, și această soluție, la care ne-am oprit numai provizoriu, ne apare limitată și incompletă. Să plecăm iarăși de la antecedentele depărtate, spre a vedea dacă ele prezintă cu adevărat forme singulare și izolate. În pictură, *Răstignirea* lui Grünewald de la Isenheim derivă și ea de la un exces al expresiei turmentate din arta medievală germană. Dar nu mai puțin expresive, sub aspectul de față se arată și acele simulacre spaniole, violent colorate, dintre care unul l-a inspirat lui Unamuno « ferocea poemă » — cum o numește el — intitulată *El Cristo yacente de Santa Clara*

¹ Tudor Vianu, *Noță despre litografia lui Ed. Munch «Camera mortuară»* în op. cit. pp. 29—34.

de Palencia. Ideea merge și mai departe pe noul fir. După Grünewald și vechea artă germană — la care se poate alătura și Bosch — unul din cei mai notorii precursori ai expresionismului este recunoscut tocmai spaniolul Goya cu ale sale *Capricii ale războiului*¹, unde exaltarea tragic-grotescă a revoltei și a sfîșierii dureroase atinge un grad culminant de tensiune. Astăzi, trăsăturile derivate din expresionismul pictural își manifestă cel mai compact caracter de grupare la mexicanii Orozco, Siqueiros și Rivera.

Nu mai puțin revelator se dovedește acest corectiv, cu extinderea liniilor de forță în direcția iberică, și pe planul antecedentelor dramatice. Astfel, dramaturgia germană din veacul al XVII-lea, care, după Walter Benjamin, ar sta la baza teatrului expresionist, prezintă mai cu seamă în specia *dramei iezuite*, unele trăsături ce pot fi recunoscute și în dramaturgia spaniolă a timpului. Ne gândim îndeosebi la unele *autos sacramentales*, unde individualizarea psihologică se află înlocuită prin *idee*, și unde exaltarea se asociază adesea cu un fel de grotesc terifiant și patetic. Dar, dus mai departe, firul discuției ne ocazionaază reîntîlnirea cu Goya, printr-o nouă confirmare a legăturii dintre teatru și pictură în registrul ce ne preocupă. Astfel într-o directă și recunoscută filiație cu marele pictor spaniol se dezvoltă și acele *esperpentos* (sperietori) dramatice ale modernului Ramón del Valle-Inclán. Cu totul în afară de cercurile expresioniste germane, el elaborează aceste lucrări aproape concomitent, în anii 1920—21, cu o ultimă revenire a lor prin 1927. Viziunea, însă, a vieții moderne este tot de haos, de diform, de mecanic redus la un joc de fantoșe, de revoltă, de neputință a leșirii dintr-un impas tragic. Străin de zona geografică, de grupările oficial identificate ale expresionismului, Valle-Inclán rămîne totuși, prin *esperpento*-urile sale, unul din cei mai mari dramaturgi expresioniști.

Există, desigur, mai multe linii de forță care-și îndreaptă convergența către ceea ce va deveni expresionismul în dramă — și aci amintim numai în treacăt vechiul teatru chinez, atît de important pentru Klabund și pentru Brecht — dar ne e cu neputință să explorăm, în cadrul de față, toate resursele pregătitoare ale acestui fenomen. Ne-am oprit, de aceea numai la filonul spaniol, cu titlul de demonstrație suficientă pentru a releva că dramaturgia expresionistă nu este numai germană și nici numai nordică, ci general umană. Urmărind luminarea unei părți mai extinse din aria sa, noi am urmărit, de fapt, o confirmare a însăși integrării sale în circuitul universal. Dacă s-a afirmat uneori că reprezintă cel mai important fenomen literar german de la momentul Goethe-Schiller și de la faza romantică încoace,² se presupune că nu poate rămîne expresia izolată a unei singure culturi, ci că răspunde cu un vast ecou de incidențe pe plan mondial.

Incontestabil că expresionismul a lăsat creații mari și în lirică, poate mai puțin în roman. De ce, totuși, alături de artele figurative, expresia sa cea mai adecvată și mai completă se arată a fi teatrul? În această privință credem că însăși celula sa constitutivă este de natură dramatică, așa cum a realismului se precizează într-o factură obiectivă epic. Întregul țesut al expresionismului își însușește acel dramatism fundamental prin acidul violent al oroarei, al spaimei, de la baza sa. Desigur că, privit în ansamblul său, teatrul expresionist devine mai complex, dezvoltînd și alte coordonate: revolta, elanul descătușării, ura împotriva unor date specifice ale timpului, impulsul exaltat de a le distruge (v. *Der Maschinenstürmer* a lui Ernst Toller). Dar toate aceste expresii sînt derivate ale spaimei, asociate cu repulsia copleșitoare față de anumiți factori decisivi al mediului uman modern. S-a căutat o distincție între expresioniștii metafizici, uneori de nuanță mistică, față de cei strict sociali,

¹ Dan Grigorescu, *Expresionismul*, Meridiane, 1969, p. 17.

² Mihail Iobănescu, *Istoria Literaturii Germane*, Editura Științifică, 1968, p. 413.

cu veleități revoluționare. Toți pleacă, însă, de la aceleași condiții ale momentului. Iar primodiala atitudine emotivă, care constituie nervul dinamic al creației lor, este deopotrivă spaima.

Faptul poate că merită o analiză mai atentă, în sensul unei pătrunderi ontologice a fenomenului, de unde derivă și respectiva sa aplicare estetică. Este, deci, cazul să ne întrebăm, pe un plan mai general, prin ce s-ar deosebi afectele, să le spunem lirice, de celea pe care le-am numi dramatice. Am crede că distincția lor depinde de o anumită geografie lăuntrică a omului. Primele se situează în centrul ființei; liricul coboară totdeauna în interiorul său. Trăirea dramatică, spre deosebire de cea lirică, n-am spune că se stabilește, în mod normal, la extremitățile sau la periferia ființei, fiindcă atunci ar rămîne ne semnificativă. Ea se fixează acolo numai cînd centrul de existență al omului, nucleul interior al resurselor sale esențiale, se deplasează la extreme, la frontieră, la întîlnirea încordată cu altceva, ostil, adesea cu moartea, pentru a se apăra. Unul din cele mai tipice resorturi ale acestei deplasări este *frica*. De aceea, ea devine prin excelență un propulsor dramatic. Vechile formule magice, de îndepărtare a spiritelor vrăjmașe și amenințătoare, implică un dialog advers cu ele, în care se presupune și replica lor neauzită, de rezistență sau de înfruntare. Adesea acest dialog se săvîrșește nu pe calea cuvîntului, ci a semnelor întipărite în artele figurative. Afinitatea dintre teatru și plastică își află una din străvechile sale origini în germenalele aceleiași trăiri, intens dramatice.

Dramaturgia expresionistă este, în registru evoluat — și tocmai de aceea — o recoborîre emotivă către începuturi, uneori chiar către momentul cînd omul nu deprimase încă bine graiul, ci numai bîguirea ilocică, interjecțională, produsă de spaimă. Dar, pentru a identifica agentul intens dramatic al acestui tip de manifestare, trebuie să mai adăugăm că expresionismul își află și unele preliminarile teoretice, care-l preced la un scurt interval. Am spus că el pleacă de la *idee*, mai precis, de la o atitudine de viață, pe care o aplică apoi la una sau alta dintre arte, respectiv dintre genuri. Accepția acestei aplicări voite se întîlnește, postulată ca origine a tuturor stilurilor, la Alois Riegl încă pe la 1890. Este ceea ce el numește *das Kunstwollen* (*voința de artă*). Ideea va avea o imediată posteritate, și va fi fructificată tot pe linie teoretică. Exact în momentele cînd se elaborau primele începuturi ale expresionismului, prin 1908, apare epocala carte a lui Wilhelm Worringer, intitulată *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracție și simpatie*). Ideea prea cuprinzătoare de *Kunstwollen* a lui Riegl este aci reluată de Worringer, care, însă, o restrînge riguros și o delimitează la un tip cu totul special, acela al artei abstracte primitive.

S-a vorbit mult despre influența acestor cărți asupra tendințelor artistice moderne de orientare abstracționistă. Ne face, însă, impresia că s-a apăsât cu un accent prea stăruitor pe aspectele exclusiv formale ale unei atari înfriurii. Chiar dacă s-a pătruns și ceva mai adinc, punctul detectării s-a oprit numai la acea *Kunstwollen*, identificându-se caracterul voit deliberat al abstracționismului. Care ar fi, însă, mobilul ontologic al acestei optări pentru formula abstractă, cu apeluri uneori către arta neagră, nu s-a deslușit îndeajuns. Or, un atare mobil este pronunțat *dramatic*, ceea ce, după noi, ar explica, în mare parte, rolul dominant al teatrului în expresionism, curent care a avut cea mai directă aderență cu linia Riegl-Worringer.

Acesta din urmă, în amintita sa lucrare, *Abstraktion und Einführung*, dezvoltă ideea, după care omul începuturilor ar fi deschis ochii în mijlocul unei naturi impenetrabile, necunoscute, ostile, pline de curse și de primejdii ce-l pîndeau peșd la tot pasul. Și atunci, prima sa reacțiune se exprimă prin neliniștea continuă, prin spalma cumplică de acest vrăjmas mediu natural, din care nu se putea sustrage. Ca atare, intervine «volinta de artă» (*das Kunstwollen*), singurul mijloc de-a se refugia din

complicatul și primejdiosul haos al naturii în simplitatea formelor abstracte ce caracterizează creațiile figurative ale acelor începuturi. Numai într-o etapă următoare, când omul se împrietenește cu ambianța naturală, și o pătrunde, arta capătă un caracter organic, imitativ, mai realist, urmărind, prin simpatie, să reproducă aspectele unui mediu acum îndrăgît și familiar. Astfel, în raport cu receptacolul naturii, unde se află complet absorbit, vechea dispoziție amară, *dramatică*, a ființei umane se îndulcește și devine *lirică*. Prin intermediul aceluiași coordonate stihiale, însă văzute altfel, omul își găsește propriul centru și ax de echilibru, care mai-nainte se deplasaseră într-o deviere de nerecunoscut către marginile amenințate.

Teatrul expresionist, și de altfel întreaga construcție de scheme a abstracționismului — modern bineînțeles, atunci când nu reprezintă o simplă sugestie a modei, sau de-a dreptul o impostură — pleacă deopotrivă de la o deliberată « voință de artă », pe care a produs-o spaima. În dramaturgia nouă, ca și în artele figurative ale veacului nostru, ordinea succesiunii s-a inversat. Abstractul nu mai precedă organicul, așa cum rezultă din vederile lui Worringer asupra începuturilor, ci îi succede. De fapt, raportarea nu se mai aplică la aceeași realitate, ci la o alta, cu forme evolutive opuse. Teatrul, constituit ca atare, a fost totdeauna o expresie a societății citadine. Or, pe când natura urmează calea firească de la haos la cosmos, aglomerarea umană a orașului trece, dimpotrivă, de la o structură ordonată, către marea metropolă modernă, către acel monstru tehnico-industrial și bancar, cu forme și instituții tot mai complicate, mai artificioase, mai încălțite și mai haotice, care copleșesc conștiința de libertate și perspectiva de înțelegere a omului. Întregul ansamblu ascunde o atmosferă necurată de continuă amenințare și de iminent cataclism.

Primul care a surprins această analogie între haosul orașului mare, al « civilizației » sale — mai cu seamă sub cunoscutul aspect de încurcate labirinturi birocratice — și natura începuturilor, văzută ca un conglomerat de mlaștini putride și de liane nepătrunse, este același Walter Benjamin, cu prilejul unui pătrunzător eseu despre Kafka (*Franz Kafka*). Dar aci avem de observat că, pe cînd eroul kaskian intră naiv și neavizat într-o lume atît de neînțeleasă, protagonistul teatrului expresionist intuiește intens, din primul moment, că se află în mijlocul unui angrenaj irațional, demonic, strivitor, de unde nu poate să scape. Reacțiunea sa nu mai este, deci, a unei obstinate logici în contratimp — dat fiind că ea nu se încatenează cu obiectul absurd la care vrea să se aplice — ci a unei atitudini dezlănțuite, frenetice, adesea de simple cuvinte, de incoerențe zvîcnite, așa cum se manifestă îndeobște o emoție puternic terorizată. Vorbind despre scenele și fragmentele dramatice ale lui Gottfried Benn din faza sa expresionistă, cu referință specială la *Karandasch* (1917), Helmut Krapp afirmă următoarele: « Cuvintele nu înseamnă nimic. Ele semnaleză numai haosul material al lucrurilor pe care le desemnează »¹. Personajul lui Kafka vorbește un limbaj uman, necunoscut acestui haos modern, în vreme ce eroul dramatic expresionist, pătruns de grozăvia lui, îi silabisește fascinat alfabetul dement, pe care doar îl supune unei scheme abstracte cu funcțiune demonstrativ-denumțătoare.

Analogia cu procesul stabilit de Worringer în alt registru apare, de astă dată, evidentă. Mobilul dramatic atît al abstracționismului primitiv cît și al celui scenic expresionist este tot *spaima*, și anume spaima în fața haosului înăbușitor și devorant, chiar dacă acesta își substituie acum obiectul și conținutul. În primul caz, demonstrația lui Worringer s-a dovedit eficientă. Deopotrivă de eficient, sub aspect ilustrativ, ni se relevă și materialul faptic al teatrului expresionist. Peste tot se trăiește coș-

¹ Helmut Krapp, Nachwort, la Gottfried Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang und andere Szenen*, dtv, 1964, p. 160.

marul unei catastrofe apropiate, al unui sfârșit teribil, rezultat din haosul civilizației mașiniste. Chiar dacă motivul *Welt-Ende* (sfârșitul lumii)¹ apare și la lirici, teroarea intensă ce-l generează este tot de natură dramatică, și explică funcțiunea esențială a teatrului în expresionism. Desigur că de-aci derivă și alte atitudini: disperare, nihilism, cinism, revoltă, chiar și speranță. Însă trunchiul originar pe care cresc asemenea ramificații rămâne spaima. Și acest afect-cheie a fost surprins încă de pe atunci de unele spirite acute. Astfel, despre prima piesă al lui Brecht, *Trommeln in der Nacht* (*Tobe în noapte* — 1919), când dramaturgul se afla integrat plenar în aria expresionismului, Herbert Ihering scrie în 1922 următoarele: « În nervii săi, în sângele său, Brecht este pătruns de groaza timpului. Această groază plutește ca un aer șters și ca o lumină eclipsată în jurul oamenilor și al spațiilor »². Trăind în climatul groazei și al disperării, stimulate ulterior de evenimente efective cu caracter monstruos, ni se dezleagă faptul că doi din cei mai de seamă dramaturgi expresioniști, Ernst Toller și Walter Hasenclever, au sfârșit prin sinucidere.

Manifestarea cea mai directă și mai imediată a spaimii este *țipătul*. De aceea, întreaga artă expresionistă s-a văzut uneori receptată sub chipul unui strigăt disperat. Iar expresia simbolică, menită să o anunțe, în această lumină sinistrală, izbucnește chiar în faza ei prenatală. Este vorba de halucinantă litografie din 1895 al Edward Munch, intitulată chiar *Țipătul*. Deschizătura gurii, deformată într-un exagerat oval vertical, a personajului feminin din față, are ceva din cutremurătorul dinamism al unui crater de vulcan, prin care erupe suflul groazei. Întregul pelsaj ambiant, alcătuit din linii orizontale, verticale sau oblice, toate vizibil devlate ca de o puternică zguduire, exprimă vibrația universală a acestui țipăt, care nu mai este uman, ci cosmic. Dar oare nu aceeași anunțare simbolică, cu caracter de coșmar, se întâlnește identică și în concomitentă fază prenatală a dramaturgiei expresioniste? Ne referim la *țipătul* din somn al « Necunoscutului », în drama lui Strindberg, *Drumul Damascului*. Iar visul său, care era « de o terifiantă realitate », l-a revelat secrete fașă hidoasă a lumii.

Expresionismul cuprinde, în parte, o potențare cantitativă a acestor semne anticipatoare. Caracterul abrupt, de scurtă țîșnire explozivă, din dialogul expresionist, tînde să reducă fraza — care, prin însăși constituția ei, trebuie să dezvolte o gîndire — la acea emotivitate violentă, în măsură a fi redată numai de cuvîntul izolat sau chiar de gestul mut ce încremenește subit. În această privință, o adevărată performanță reușește să obțină tocmai acel Hasenclever, pe care-l va aștepta un sfîrșit atît de dramatic. În drama sa *Die Menschheit* (*Omenirea*) nu numai că toate replicile, fără nici o excepție, cuprind doar un singur cuvînt, dar și acesta se arată invariabil monosilabic, urmat de semnul exclamării, deci cu o funcțiune de interjecție. Este unul și același, trecut fulgerător din gură în gură, țipătul de spaimă și de deznădejde al omenirii, care-și simte prăbușirea sub semnele apocaliptice ale epocii.

Mobilul acestei trăiri dramatice, cu totul apăsătoare, s-a stabilit că ar fi atmosfera perioadel wilhelmiene din Germania, cu urlașele sale pregătiri industrial-militare, care precedă primul război mondial, precum și anii de durată postbelici. Asemenea explicații rămîn, însă, valabile numai pentru lumea germană, înăuntrul căreia am mai spus că fenomenul s-a identificat cu precizie, s-a oficializat ca atare, și a luat aspectul cel mai impunător, cu dramaturgi ca Georg Kaiser, Franz Werfel, Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh, Walter Hasenclever, și încă mulți alții,

¹ Semnalat după Kurt Hiller la Petre Stoica: Poezia germană modernă de la Ștefan George la Enzenberger, B.P.T., 1967, p. XIX.

² În anexa de Zeugnisse (Mărturii) la Marianne Keating, Bertold Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, 1959, p. 162.

precedați de drama precursora a lui Frank Wedekind. Dar am mai amintit iarăși că expresionismul nu este numai german. Și apropiatul său germene preliminar, dezvoltat în îngemănata apariție Strindberg-Munch, clatină chiar din fașă teza unei prea stricte delimitări. Apoi — ca să reluăm singurul caz de concomitență, la care ne-am referit cu titlu ilustrativ — *esperpento*-urile lui Valle-Inclan reprezintă, cu unele variante de ordin local, trăsături aproape identice celor din Germania.

Negreșit că nu ne putem opri numai la puținele indicii extragermane pe care le-am evocat pentru a face să reiasă universalitatea expresionismului, și în special a teatrului său. De aceea, fiindcă la început am intonat mai mult asupra antecedentelor, și numai foarte vag asupra unor fenomene de concomitență sau de consecințe mai tardive, vom încerca acum să ne oprim îndeosebi la acestea din urmă. În primul rînd, am amintit că Strindberg, care prezintă momentul anunțator cel mai direct și mai apropiat al expresionismului dramatic german, va genera și un expresionism dramatic suedez¹, și am și semnalat, sub aspectul urmărit de noi, numele lui Pär Lagerkvist. Este, însă, interesant de reținut firul mai complex pe care s-a dezvoltat acest fenomen în Suedia. Anume, expresionismul suedez nu pleacă doar de la Strindberg direct, ci și de la un alt Strindberg, trecut prin expresionismul german. Numai îmbogățit și prin acest ocol, firul de origine se întoarce acasă. Astfel, încă în 1917, deci, în plină desfășurare și a expresionismului german, Lagerkvist scrie dramele sale *Angoasă* și *Ultimul om*, care sînt pătrunse de aceeași spaimă și de revelarea aceluiași *Welt-Ende*, ce ne-a mai solicitat atenția. Prin 1923, deci tot în perioada expresionistă, un alt mare dramaturg suedez, Hjalmar Bergman, face să apară cunoscutele sale drame, *Ușa*, *Tripoul* și *Țesătorul din Bagdad*, marcate toate de estetica expresionismului.

Am menționat o asemenea fază și la O'Neill, trecută în prealabil prin Strindberg și prin Wedekind. Piese sale expresioniste, *The Emperor Jones* (1921) și *The Hairy Ape* (1922) se situează, deci, în aceeași etapă de după primul război mondial, etapă cîștigată de ofensiva expresionismului dramatic pe aria cea mai extinsă, de la *esperpento*-urile lui Valle-Inclan (1920—21) și pînă la dramele lui Hjalmar Bergman (1923).

Nu trebuie, în sfîrșit, să uităm nici partea românească de ecouri și de contribuții. Una din primele noastre integrări perfect sincronice în universalitate — fără un minim decalaj de timp — a fost aderarea lui Lucian Blaga la expresionism în perioada 1920—1924². Intervalul se desfășoară, deci, înainte de 1925, anul convențional care marchează sfîrșitul mișcării expresioniste. În acest interval, Blaga își dezvoltă și prima sa activitate de dramaturg, începînd cu *Zamolxe* (1921). Poetul nostru se abate, însă, cu o evidentă originalitate de la accentul dominant al expresionis-

¹ Maurice Gravier: Strindberg, *Père du théâtre moderne* (v. cap. L'expressionisme scandinave). Institut Suédois, Stockholm, 1962.

² Filații deosebit de precise, însă mai mult pe plan liric, între Blaga și expresioniștii germani se află stabilite la N. Tertulian. *Essuri*, EPL, 1968, pp. 198—200.

mului. Păstrînd aceeași nemulțumire și același dezgust față de momentul respectiv, Blaga rămîne totuși exponentul unei culturi tinere, care se deschide la viață. De aceea, mai puternică decît frămîntarea, decît neliniștea, decît spaima, rămîne încrederea într-un nespus încă mesaj românesc. Faptul se mai asociază, de altfel, și cu indiciile unei permanente structuri clasice ale spiritului nostru. Am putea spune că expresionismul se îmblînzește la el în același sens în care elementele gotice, venite din afară, își capătă o inedită simplitate și seninătate în vechea arhitectură moldavă. Ar fi interesant — aceasta o semnalăm numai în treacăt, deoarece constituie o altă problemă — să se urmărească, în diferite arte, procesul similar de transformare al tuturor marilor stiluri, trecute prin viziunea și prin creația românească.

Revenind, așadar, la preocuparea noastră centrală, putem constata că expresionismul, și mai cu seamă în specia sa dramatică, nu este expresia unui anumit popor, ci a unui anumit moment, care-și identifică nucleul cel mai concentrat în anul de după primul război mondial. El nu se proiectează nici pe departe ca un fenomen de durată așa cum s-a manifestat romantismul sau simbolismul, care au cuprins o serie de generații. Expresionismul n-a dăinuit nici cît perioada normală de activitate a unui singur om, deoarece cei mai mulți reprezentanți ai săi au murit de tineri sau au trecut, în cele din urmă, către alte orientări literare. Însemnătatea sa nu decurge din extinderea duratei, ci din proporția consecințelor.

Și una din cele mai notorii urmări ale sale este tocmai teatrul absurdului. Incontestabil că acest fenomen își găsește înaintași și mai înrudiți, cum ar fi Alfred Jarry. Apariția sa relevă, însă, numai o anticipată identitate coincidentă, iar nu transmisia unui fir de înfrîurare propriu-zisă. Precedentul adevărat, care a cuprins nu un singur nume, aproape ignorat la vremea sa, ci o întreagă mișcare de vast răsunset în epocă, este neîndoielnic teatrul expresionist. Cu un alt prilej, noi am arătat trăsăturile izbitor de apropiate dintre *esperpento*-urile lui Valle-Inclan și teatrul absurdului de mai târziu. Aceste trăsături-comune se găsesc, însă, în întreaga dramaturgie expresionistă, înclinată către deformarea amară, caricaturală, grotescă, a unui ansamblu de viață haotic, ostil, antilumanist. Faptul devine cu atît mai elocvent cu cît el descoperă o nouă revendicare conștientă de la Strindberg, declarată în mod expres la un dramaturg ca Arthur Adamov. Unele întipăririi pregnante ale marelui suedez — chiar dacă nu pe cale de influență directă — pot fi detectate și la Eugen Ionescu. Întreaga factură a absurdului în teatru nu ne stimulează să identificăm urmele lui Strindberg decît trecute și prin experiența expresionistă.

Dacă expresionismul în dramă și-a închelat de mult cursul, nu-l mai puțin adevărat că spiritul și derivațiile sale — fie ele directe, indirecte sau numai contingente — se află încă în plină desfășurare. Scurta sa izbucnire a avut puterea să umple întregul volum dramatic al veacului nostru cu cele mai fecunde și mai ingenioase inițiative, ce se pot aprecia în mereu neașteptate resurse de înnoire. Aceste urmări se vor perpetua cîtî vreme cît omenirea modernă nu-și va găsi echilibrul și stabilitatea, care să-l îndrepte pașii către alte orientări, mai senine.

FRANK WEDEKIND

«HIDALLA»

sau

KARL HETMANN,
PITICUL FANFARON

PERSONAJE

Rudolf Launhart ● Berta Launhart, sora lui ● Fanny Kettler ● Karl Hetmann ● Heinrich Gellinghausen ● Pietro Alessandro Morosini ● Walo, baron von Brühl ● Marie, prințesă de Sonnenburg-Hohenstein ● Mrs. Mabel Isabel Grant ● Fritz, băiat de alergătură, 15 ani ● Consilier Cotrelly ● Dr. Mittenbach, judecător de instrucție ● Waldbauer, grădinar și proprietar de casă ● Un locotenent de poliție ● Două gardieni publici ● Un agent de poliție ●

ACTUL I

Scena reprezintă grădina unei vile. În fund, dreapta, dinspre spectatori, se văd treptele care urcă spre veranda vilei. La stînga, tot în fund, se află poarta grădinii. În față, dreapta, e o masă de grădină cu mai multe scaune.

(Launhart și Gellinghausen au semnat un contract privind înființarea unui Institut pentru științele sociale, la care va colabora și Fanny Kettler, logodnica lui Gellinghausen. Dar cei doi logodnici se ceartă și rup logodna. În timp ce Launhart încearcă să angajeze o discuție despre țelurile institutului, Fritz îi aduce o carte de vizită.)

LAUNHART (ia cartea de vizită și citește): «Karl Hetmann...» (întrerupîndu-se)
Ce-l asta? — Doar nu visez! — Ah, asta trebuie să fie un mucalit...
BERTA: Ce-i?



LAUNHART (*citește*): « Secretar al Asociației Internaționale pentru creșterea — oamenii de rasă...? »

GELLINGHAUSEN: Oamenii de rasă?

LAUNHART *citește*: « Pentru creșterea oamenilor de rasă ! » — Există oare o asemenea asociație?

BERTA: Îți lipsește o doagă !

LAUNHART: Poftește-l aici.

FRITZ *iese din scenă, pătrunzând în verandă*

BERTA: Doar n-al să-l lei în serios pe măscăriciul ăsta ? !

LAUNHART (*ridicându-se repede*): Pe măscărici îl lau al naibii de în serios ! Cu măscărici faci treabă mai bună decât cu filozofii !

iese, cu cartea de vizită în mână, pătrunzând în casă, și se întoarce numai de câțiva pași cu KARL HETMANN. — HETMANN e un ins cu înfățișare neînsemnată, cu spinarea strîmbă, ras cu perdeaș, știrb, cu părul rar și cu ochii mari scînteind de pasiune. E îmbrăcat modest, dar îngrijit și curat.

LAUNHART (*întinzîndu-i mîna lui HETMANN*): Domnul Hetmann, nu? — luați loc, vă rog.

HETMANN (*se așează involuntar în așa fel, încît o are întregă în fața ochilor pe FANNY*): Vin la dumneavoastră, domnule Launhart, deoarece am auzit. . .

LAUNHART: Bine, bine. — Spuneți-mi, există oare într-adevăr această asociație?

HETMANN: De aproape un an.

LAUNHART: În capul dumneavoastră, firește! — Vream să spun dacă în realitate.

HETMANN: În America și Germania.

LAUNHART: În capul d-voastră?

HETMANN: În realitate. [. . .] *Îi întinde un prospect.* [. . .]

LAUNHART: Da, da, bine. — Spuneți-ne, ce scop urmărește de fapt asociația?

HETMANN: Frumusețea! — Morala noastră de pînă acum avea în vedere binele omenirii; era menită să combată nefericirea și avea privirile îndreptate în primul rînd spre cei nefericiți. Din morala asta nu schimbăm nici un cuvînt — în măsura în care se adresează spiritului de sacrificiu al celor bogați. Dar pentru cei bogați eu am creat, dincolo de vechea morală, una nouă, a cărei poruncă supremă e frumusețea.

LAUNHART: Strașnic! Și la ideea asta grozavă ați ajuns așa, singur?

HETMANN: Ideea era la îndemîna oricui. Setea de frumusețe e în noi o lege tot atît divină ca și îmboldul de a lupta împotriva chinurilor de pe pămînt.

BERTA: Păcat numai că în întreaga lume chinurile pămîntești precumpănesc încă în așa măsură, încît plăcerea procurată de frumusețe nu atîrnă față de ele în balanță nici cît un firșor de praf!

HETMANN: Cu plăcerea, stimată doamnă, n-avem nimic a face! Morala noastră cere sacrificiu, așa cum n-a mai cerut-o nici una. Morala generală stă în serviciul fericirii omeneshi supreme, familia. Această fericire omenească supremă le-o cerem ca prim sacrificiu membrilor noștri! [. . .]

LAUNHART: Iertați-mă, încă n-am înțeles pe deplin morala dumneavoastră.

HETMANN: Cînd oamenii se vor ridica pînă acolo, încît să pună mai mult preț pe frumusețe decît pe avere, pe viață și pe moarte, atunci ei vor fi cu o treaptă mai aproape de dumnezeire, decît dacă văd în biruința asupra chinurilor pămîntești felul lor suprem!

LAUNHART: Fără-ndoială! — Ce-aș mai vrea să-ntreb — toți membrii societății îi se remarcă într-o măsură tot atît de mare prin frumusețe ca d-voastră?

HETMANN: Firește, eu nu sînt membru al societății; am fost angajat de societate numai ca secretar. Membrii sînt fără excepție oameni de-o frumusețe izbitoare admirată de toată lumea. Ei sînt aleși de către marele maestru.

BERTA: Ei, acum m-am lămurit! Așadar alți oameni trebuie să plătească cu fericirea și viața ceea ce v-a clocit d-voastră în tîdvă!

HETMANN: Nu știu dacă reproșul acesta are vreun temei. (Către LAUNHART) Voiam să vă întreb, din însărcinarea asociației, dacă sînteți dispus să editați în Germania manifestele și publicațiile noastre și să vă ocupați de pregătirea conferințelor noastre. [. . .]

LAUNHART: [. . .] Povestea asta mă interesează în cel mai înalt grad! Dar n-ați vrea oare să-mi expuneți mai în amănunt programul? Aș vrea totuși să știu despre ce e vorba. Paragraful unu, paragraful doi, paragraful trei și așa mai departe.

HETMANN: Prima noastră prescripție sună așa: Între membrii asociației legile burgheze referitoare la căsătorie și familie sînt abrogate.

LAUNHART: Cu asta v-ați și aprins paie-n cap cu poliția.

HETMANN: Pînă acum n-a ieșit încă la iveală că autoritățile ar fi dispuse să se preocupe de cele ce întîmplă în cercurile cele mai înalte ale societății între domnii și doamnele, care sînt cu toții în situația de a-și schimba în fiecare clipă domiciliul.

LAUNHART: Da, așa ceva nu fac cu plăcere autoritățile. . . Dar acum mai departe, vă rog!

HETMANN: Membrii asociației renunță printr-un legămint solemn la dreptul de a-și refuza unul altuia dovada favoarei lor. [. . .]

GELLINGHAUSEN: Asta-i pur și simplu nemalauzit! — Și vreți să spuneți că asociația asta durează de un an întreg?

HETMANN: Din noiembrie anul trecut. (Către LAUNHART) În dragoste, între membrii asociației, toate femeile sînt supuse tuturor bărbaților, și toți bărbații tuturor femeilor.

LAUNHART: Asta ar fi așadar cam același lucru cu ce se înțelegea pînă acum prin expresia « dragoste liberă »?

HETMANN: Dimpotrivă ! În dragoste membrii noștri n-au nici o libertate. Dragostea este un drept al tuturor asupra tuturor, iar cel ce i se opune încetează de a mai face parte din asociație.

LAUNHART: În cazul ăsta rupeți familia în două, ațițați statul și pe cetățeni unul împotriva celoralți și vă sacrificați oamenii de dragul unui viitor îndoielnic !

HETMANN: Acest sacrificiu îl propunem unor oameni care-l pot face. — A-l ajuta pe sărmanul ce se străduiește să se ridice prin muncă din mizerie, legea supremă de pînă acum, rămîne și pentru noi prima îndatorire omenească. Pentru morala de rînd, care vine în sprijinul celui sărac, dar și pentru a exploata în favoarea noastră, în scopuri egoiste, contestînd celui nefericit dreptul la compătimire, pentru așa ceva ne situăm din punct de vedere social prea sus. Trecem la morala frumuseții numai în măsura în care cheazăuim cu propria noastră fericire. Nici un laș nu e chemat să ne urmeze !

FANNY (*s-a ridicat în picioare*): Ce trebuie făcut ca să intri în asociație?

LAUNHART: Minunat, domnișoară Fanny ! Curajul dumitale merită cea mai mare admirație !

HETMANN: Se face un legămînt că vor fi urmate prescripțiile.

FANNY (*fără a ridica mîna*): Jur !

HETMANN: Ce jurați?

FANNY: Nu mai vreau să am nici o clipă de mulțumire în viață — renunț la tot ce speram de la lume — fiecare pas pe care-l voi face spre fericire să mă ducă la dezastru — dacă mă voi ridica vreodată împotriva hotărîrilor pe care le-ați rostit !

HETMANN (*se ridică*): Drept urmare voi propune marelui maestru alegerea d-voastră. Nu mă îndoiesc că veți face parte dintre noi.

ACTUL II

Launhart editează ziarul Asociației pentru creșterea oamenilor de rasă. Fanny a fost primită în Asociație, dar încă nu s-a aflat în situația de a se supune prescripțiilor. Îl adoră, însă, pe Hetmann. Acesta a publicat în ziar un articol nesemnat, cu titlul « Despre viața erotică în societatea burgheză în comparație cu aceea a animalelor noastre domestice ». Dovedindu-se că el e autorul, este arestat de autorități, aceleași autorități care nu ridicaseră obiecții împotriva pregătirii unui congres al Asociației.)

ACTUL III

O cameră mobilată studențească. În fund, stînga, dinspre spectatori, o nișă pentru pat închisă cu perdele. În fund, dreapta, ușa. — HETMANN stă la masa de scris, adîncit într-o lucrare. Cîineva bate la ușă. HETMANN nu aude. Bătăile se repetă, el clatină din cap. Bătăile se aud pentru a treia oară, la care el face o mișcare negativă cu capul. Apoi se ridică și se îndreaptă tiptil spre ușă.

HETMANN: Să văd totuși dacă ușa e încuiată. (Mai înainte de a fi ajuns la ea, ușa se deschide și intră FANNY, cu un buchet de liliac în mînd). Ei, domnișoara Fanny ! Mulțumesc pentru florile astea frumoase.

FANNY: Știu că nu vă omoriți cu firea după ele, dar dacă am să le pun în vaza asta, poate că n-or să vă stea în drum. (*Așază florile pe scrin.*)

HETMANN: Mulțumesc. — Mă mir numai că nu te-ai măritat de mult.

FANNY: Dar d-voastră de ce nu v-ați căsătorit? — Femeile vi s-au oferit cu sutele.

HETMANN: Să lăsăm asta. Așază-te confortabil aici în fotoliu și povestește-mi ceva drăguț, bun, frumos.

FANNY (*fără a se așeza*): Ziua de astăzi nu vă amintește nimic?

HETMANN: Slavă Domnului n-am calendar, și cu voia Domnului nu mi-ai adus nici d-ta vreunul.

FANNY: Fiți liniștit; n-am să mai suflu un cuvânt.

HETMANN: Ce zi ar putea să fie astăzi?

FANNY: Nu, să lăsăm asta.

HETMANN: Acum însă tare aș vrea s-o știu.

FANNY: Astăzi se împlinește un an de când ați ieșit din închisoare.

HETMANN: Dacă nu-i decât atât! Așa ceva nici nu merită într-adevăr să ne răcim gura! (*— Pe gânduri*). Așadar azi se-implinește un an întreg de-atunci?

FANNY: Acum însă arătați mai bine decât în ziua aceea.

HETMANN: Mă mir. Oricum, când am ieșit din închisoare acum un an, mă simțeam mult mai bine. Încă n-aveam habar că în scurtul răstimp al celor șase luni de detențiune tot ceea ce semănase și crescuse doi ani se spulberase pînă la rădăcini.

FANNY: Acum trebuie să priviți înainte. Rareori merită să vrei să recîștigi ceea ce ai pierdut.

HETMANN: Firește, dar cum a fost posibil așa ceva într-un timp atât de scurt! Mă întreb adesea dacă nu cumva furtunile de aplauze care se porneau la apariția mea n-au fost decât o închipuire. Dar oare personalitățile cele mai autorizate nu se arătau gata să-mi sprijine planurile!? — Și toate astea s-au dus la fund fără urmă în șase luni, iar după ce am reapărut nici măcar un singur om nu mai vrea să-și aducă aminte de mine.

FANNY: Credeți-mă, opera d-voastră va reînflori, poate în alte forme. Dar ideile pe care le-ați rostit nu vor pieri.

HETMANN: Dacă se duce astăzi cineva în târg și-mi laude concepțiile, e luat în rîs, de parcă ar oferi spre vînzare pește stricat și bere acră! Mi-am găsit refugiu în (*arătînd spre masa de scris*) lucrarea asta, de la care nu mă las tulburat, în afară de d-ta, de nimeni. Dar ce-nseamnă hîrtia tipărită față de forța cuvîntului rostit în public! Totuși doresc numai să pot termina lucrarea asta. Pe urmă nu-mi mai pasă de mine.

FANNY: Vă lipsește o cupă plină din izvorul înviorător, pe care-l oferă numai viața adevărată.

HETMANN: Oricum, o înghițitură bună tot aș mai bea o dată din cupa asta.

FANNY: Dumneavoastră nu vă trebuie femei pătimașe, care să vă tortureze cu exploziile lor sentimentale. Aveți nevoie de fete simple, și nu numai de una singură, ci de o jumătate de duzină deodată, ca să vă deprindeți din nou în cercul lor să prețuiți ușurătatea și prostia și naivitatea ca fiind prietenii noștri cel mai indispensabili.

HETMANN: Cunoști oare un asemenea cerc?

FANNY: V-aș vorbi altminteri despre așa ceva?

HETMANN: Ca și cum aș fi avut vreodată în viață altă năzuință decât voluptatea! De cînd am început să gîndesc, lupt pentru sporirea plăcerilor vieții mele! Dar mi se pare că acum s-a sfîrșit. Nici măcar distracții nu mai oferă lumea! —

Firește, poate că tot am să mai smulg o ultimă, o supremă voluptate ! Dar asta e o întreprindere delicată.

FANNY : La ce întreprindere vă gândiți ?

HETMANN : Mă refer la lucrarea pe care o am acolo, pe masă. — Eu nu mă număr printre oamenii care la treizeci de ani își iau rămas bun de la visurile și așteptările lor ! Am patruzeci de ani, dar visurile mele sînt mai copilărești, așteptările mele sînt mai pretențioase, speranțele mele mai minunate decît oricînd !

FANNY : Mulțumesc lui Dumnezeu că aud în sfîrșit iarăși asemenea cuvinte din gura d-voastră ! Dar acum părăsiți și acești patru pereți ! Oare nu trebuie să aveți în ochi lumea asta, așa cum a fost creată, cu atît mai exact, cu cît vreți să vă ridicați mai presus de ea întru spirit ? !

HETMANN : O am în ochi. — Opera mea s-a încheiat. — Mai există un singur mijloc ! Prin acest mijloc statul ar putea fi adus la o nouă propășire, la înflorire, poate la o prosperitate neperitoare !

FANNY : Și care e acest mijloc ?

HETMANN : Sacrificiul !

FANNY : Dar ce-ați făcut în tot acești ani altceva decît să vă sacrificați operei d-voastră viața ?

HETMANN : A fost pierdere de vreme.

FANNY : Mai aveți ceva de sacrificat ?

HETMANN : Mai am, precum vezi, totul. — Firește, lumea întreagă ar trebui să afle cu ce scop s-a întîmplat.

FANNY : Mi-e cu neputință să vă iau cuvintele în serios.

HETMANN : Nici nu vorbesc pentru asta. Mă amăgesc cîteodată cu asemenea visuri seara, înainte să aprind lumina.

FANNY : Gîndiți-vă că un Stanley ar fi vrut să exploreze inima Africii, spunînd că altminteri își taie beregata ! — Nu, nu ! Mijlocul, de care vorbeați, e cu totul nepotrivit pentru timpurile noastre.

HETMANN : Se-nțelege ! Astăzi o astfel de treabă nici n-ar putea fi dusă prea ușor la capăt. În lupta cu puterea de stat, omul e întîmpinat de autorități pînă și în cazul cel mai nefericit cu asemenea formalități, încît o execuție prin spînzurătoare pare a fi o festivitate solemnă organizată în cînstea spînzuratului.

FANNY : Atunci scoteți-vă ideea asta din cap și mergeți din nou printre oameni.

HETMANN : Asta ar fi desigur lucrul cel mai bun. — De altfel, aproape nu-mi mai pot tălnui că toate convingerile mele s-au bazat pe erori. Pretutîndeni unde energia și sănătatea sînt scopuri ale vieții, frumusețea prosperă de la sine, ca o ademenitoare splendoare florală, ale cărei fructe sînt iarăși energia și sănătatea ! Am vrut să-i amăgesc pe oameni să celebreze serbări ale recoltei, fără să se fi am vrut să-i amăgesc pe oameni să celebreze sfeștanii, fără ca vreo casă strîns recolte. Am vrut să-i momesc să celebreze sfeștanii, fără ca vreo casă să fi fost construită. . . tot așa cum am năzuit să fac din propria mea existență un șir de zile de sărbătoare. (*Privind în jurul său*). Iar pentru eroarea asta mi s-a și dăruit o existență atît de dezolantă, văduvită de orice licăr de frumusețe, și dăruit o existență atît de modest muncitor cu zlua aproape că n-ar suporta-o. (*Prin-cum pînă și cel mai modest muncitor cu zlua aproape că n-ar suporta-o*). (*Prin-cum vind-o pe FANNY*). Cu adevărat, n-ar trebui să mai fac o dată încercarea de a lua asupra-mi o ocupație burgheză simplă, nădăjduind că poate prin asta s-ar protecta în viața mea cel puțin o aparență săracă de frumusețe ? (*Înlocuiește bate cîneva la ușă*). Iar vezi dumneata cîne a venit.

FANNY (*deschide ușa, intră BERTA LAUNHART*)

FANNY : Ah, tu ești, Berta !

BERTA (*îi cercetează pe cei doi cu o privire pătrunzătoare*): Văd după amîndoi cît de nedorită sînt aici. Dar aduc noutăți care, mai ales pe domnul Hetmann, nu-l vor lăsa indiferent.

FANNY: Cum ai putea să fii tu nedorită pentru mine aici ! Dar sper că noutățile tale sînt dintre acelea care produc bucurie.

BERTA: Firește că produc bucurie ! Eu cel puțin m-am bucurat din toată inima ! Nu e o plăcere să vezi că vulgaritatea biruie pretutindeni în lume, în vreme ce măreția, bunătatea se prăpădesc jalnic, așa cum se întîmplă între acești patru pereți ? !

HETMANN: Cărui motiv îi datorez cîstea vizitei dumitale, domnișoară ?

BERTA (*către FANNY*): Mai vrei să spul și acum că nu sînt nedorită aici ? — Mă voi mărgini deci numai la fapte ! Fratele meu a închiriat la Paris o locuință de cinci-sprezece mii de franci. Datorită procesului de anul trecut, cînd d-voastră, domnule Hetmann, ați fost condamnat, numărul abonaților la ziarul nostru s-a ridicat la optzeci de mii. Asta-i asigură fratelui meu un venit anual de două sute de mii de mărci. Acum stăruie prin socrul său pe lîngă toate notabilitățile imaginabile să fie grațiat pentru delictul său de presă. — Ah, dar asta nu-i partea cea mai frumoasă ! Pietro Alessandro Morosini, marele d-voastră maestru de neuitată amintire, dacă vă mai amintiți de el, domnule Hetmann, duce începînd din ziua arestării d-voastră o viață de plăceri, ca Mahomed în paradisul lui. Toată cohorta de femei drăguțe care s-au împrăștiat din ruinele Asociației pentru creșterea oamenilor de rasă trebuie să-i plătească excelenței sale marelui maestru tributul datorat. Și-n asta nu mai găsește cuvinte să ridice în slăvi norocul că nu mai are în preajmă un calic, secretar al Asociației, care să-l oblige să-și păstreze demnitatea. Se laudă că funcția de mare maestru îi aduce astăzi sume mai mari de bani decît ar fi putut să cîștige vreodată în viața lui ca bas-bariton !

HETMANN: Credeai că ai să-mi faci plăcere cu noutățile astea ?

BERTA: Pe lingușitoarea oricum nu mă pricep s-o joc. Pentru așa ceva iau viața prea în serios. Poate că totuși o să învățați să faceți deosebire între ticăloșii care nu se gîndesc decît să-și valorifice în aur persoana, și cei puțini, care au cu d-voastră gînduri serioase.

HETMANN: Îți mulțumesc din inimă, domnișoară; dar cred că n-am nevoie de sfaturile dumitale.

FANNY: Ar fi poate mai bine să vorbim despre lucruri mai neînsemnate, dragă Berta. Domnul Hetmann nu mi se pare astăzi dispus să lămurească probleme, care au pentru el o importanță atît de mare.

BERTA: Din cuvintele tale, dragă Fanny, răzbate gelozia nevoală ! Tu discuți cu domnul Hetmann lucruri neînsemnate, cînd ești singură cu el ? — Mi-ai jurat pe tot ce ai mai sfînt că bănuielele mele de-atunci erau neîntemeiate. Ți-o spun de la obraz : m-ai mințit !

HETMANN (*către BERTA*): Domnișoară, lasă-mă, te rog, singur.

BERTA: Această lovitură de bici am așteptat-o de la d-voastră ! Ce bine îmi face ! Îmi pot face firește numai o slabă idee de cît de dulce e să fii iubită de d-voastră. Nici nu vă închipuiți, ce lucru bun ca mierea e să primești lovituri de bici din partea d-voastră ! Dar m-ați învățat să gust această voluptate, de aceea încă nici nu plec astăzi ! Clipa asta de favoare, care nu se va mai întoarce, e prea prețioasă ! (*Cineva bate în ușă*)

HETMANN: Intră !

WALO VON BRÜHL (*intră. Poartă ochelari cu ramă de aur. Purtarea lui e mult mai măsurată decît în actul II*)

BERTA : Slavă Domnului că ai venit, domnule von Brühl ! Poate că spiritul dumitale nealterat va reuși să limpezească puțin această fermentație clocotitoare a unor produse răscoapte ale culturii.

V. BRÜHL : Domnule Hetmann, am venit să discut cu d-voastră o chestiune foarte importantă pentru mine.

HETMANN : Ce însemnătate mai pot avea eu pentru dumneata, în izolarea mea de lume ! (*Domnii iau loc, domnișoarele ascultă în picioare*).

V. BRÜHL : Ca să fiu scurt, domnule Hetmann, mă aflu pe cale să-mi scriu teza de doctorat. Profesorii mi-au recomandat pentru lucrare diverse probleme aflate în litigiu. Eu însă vreau să tratez în lucrarea mea de doctorat despre teoria d-voastră și despre premisele filozofice, din care a rezultat teoria d-voastră.

HETMANN : Chestiunea s-a consumat. Cu conștiința curată, nu pot să te sfătuiesc decât să renunți.

V. BRÜHL : Asta o fac și profesorii mei. Îngăduiți-mi, domnule Hetmann, ca în privința aceasta să decidă numai convingerea mea. Dar vă amintiți probabil că în convorbirile d-voastră ați caracterizat morala noastră de pînă acum drept una îngrădită în mod arbitrar, din cauză că are în vedere bunăstarea și suferința întregii umanități, în vreme ce cultul frumuseții cu prețul propriei prosperități se află mult mai sus. — Apoi vorbeați adesea despre cele trei forme barbare de viață, care au fost transplantate din antichitate în cultura noastră. — Corelația pe care o stabiliți între aceste două fapte nu mai mi-e limpede în memorie. V-aș fi recunoscător dacă m-ați pune prin câteva cuvinte pe calea cea bună.

HETMANN (*vorbește la început aproape cu indiferență, apoi trece curînd la un ritm pătimaș rapid*) : Numesc morala veche limitată, fiindcă a fost concepută pentru cei săraci și îi exclude cu o claritate neîndolelnică pe cei bogați. E mai presus de orice dubiu, că, pentru apărarea bunurilor lui, bogatul are nevoie de legi mai exigente decât săracul ! Prin această axiomă, sper, am să înflăcărnez mîndria oamenilor avuți și să-l cîștig ca tovarăși de luptă. Fiecare îns, credeam, a căruia fericire e învidiată, va avea cutezanța să acorde încredere unui nou mod de a gîndi, să prefere conștiința unei posesiuni asigurate. Calculul a fost greșit. Bogatul a uzurpat morala concepută pentru cei săraci și scoate din ea profituri mai mari decât săracul, pentru care a fost concepută. Bogatul își pune mai curînd viața în joc pentru bogăția lui, decât bogăția în joc pentru viață.

V. BRÜHL : Și cele trei forme barbare de viață, despre care vorbeați ? — Vă rog să n-o luați în nume de rău învâțăcelului d-voastră, dacă, din venerație pentru învățătură, pare a leza respectul față de maestru.

HETMANN : Viitoarea luptă de eliberare a omenirii va fi îndreptată împotriva feudalismului iubirii ! Sfiala cu care omul își înconjoară propriile-i sentimente, aparține perioadei proceselor de vrăjitorie și al chîlmiei. Nu e oare ridicolă o omenire care are taine față de ea însăși ? Sau crezi poate în iluzia vulgară că viața erotică e voalată, fiindcă ar fi urîtă ? — Împotriva, omul nu îndrăznește să privească în ochii ei, așa cum nu cuteza să-și ridice privirea în fața principilor săi, în fața divinității sale ! Vrei o dovadă ? Ceea ce e pentru divinitate sudalma, același lucru e pentru dragoste obscenitatea ! Rațiunea e ținută în lanțuri de milenii de vechi prejudecăți datînd din vremurile celei mai adînci barbarii. Dar pe aceste prejudecăți se sprijină cele trei forme barbare de viață, despre care vorbeam : prostituata alungată din comunitatea omenească la fel ca o fiară sălbatică ; fata bătrînă condamnată la o schilodire trupească și sufletească, înșelată în întreaga ei viață erotică ; și virginitatea tinerei femei păstrată în scopul unei căsătorii cît mai avantajoase. Prin această axiomă am sperat să

înlăcărez mîndria femeii și s-o cîștig ca tovarășă de luptă. Căci de la femeile care au înțeles acest lucru nădăjduiam, o dată ce nu mai intrau în discuție bunul trai și lipsa de griji, un entuziasm frenetic pentru imperiul frumuseții întemeiat de mine. — Calculul a fost greșit ! Din punct de vedere moral, femeia se află așa de jos, încît frumusețea are întotdeauna însemnătate pentru ea numai ca mijloc în vederea unui scop. Frumusețea ca scop în sine e pentru femeie o oroare. — În primul rînd însă speram să fanatizez tineretul în așa fel, încît chiar generația următoare să deteste urîșenia, la fel cum cea actuală se teme de sărăcie. Calculul a fost greșit. Tineretul nu cunoaște un țel mai înalt decît acela de a se pune cît mai repede și mai sigur la adăpost față de tot ceea ce valurile vieții scot la iveală din adîncimile cele mai insondabile. — (*De aci înainte mai încet și mai liniștit*) Nu-mi deplîng soarta, fiindcă nu mi-a izbutit ceea ce nu reușește de altfel nimănui. Dar cînd reiese că toate de pe lumea asta nu pot fi altfel decît așa cum sînt, atunci plictiseala ia proporții gigantice. — Copiii se desfată jucîndu-se de-a pirații și de-a prizonierii, fiindcă treburile celor maturi nu le cîștigă în nici un fel atenția. Dar nouă, care sîntem maturi, ce ne cîștigă atenția ? — Noi de-a ce să ne jucăm ?

V. BRÜHL : Durerea care răsună din cuvintele d-voastră e așa de tulburătoare, încît nu cutez să fac încercarea de a vă mîngîia.

BERTA : Ascultă-mă, Fanny ! El e un om căruia gîndul că poate fi iubit îi pricinuieste chinurile cele mai înspăimîntătoare ! În ciuda urîșeniei mele rostesc în vorbe calme această revelație, pe care am avut-o astăzi. Cine îi aduce un dar, îi provoacă dezgust. Frumusețea ta te-a apărât pînă acum de această descoperire, dar ești scutită de ea tot atît de puțin ca și mine.

V. BRÜHL : Domnule Hetmann — aveam de gînd să vă mai întreb și alte lucruri. Dar mi se pare că n-am ales momentul cel mai potrivit.

HETMANN (*printre dinți*) : Oare cîtă vreme voi fi fără apărare la cheremul tuturor oamenilor de strînsură Imaginabili ?

BERTA : Pentru noi doi, domnule von Brühl, socotesc că lucrul cel mai cuminte ar fi ca acum să plecăm.

V. BRÜHL : Îmi permiteți, domnișoară, să vă însoțesc ? Îl cunoașteți pe domnul Hetmann de mai multă vreme decît mine; ați putea să-mi dați unele informații prețioase.

BERTA : Fie asta despăgubirea mea ! — Haldeți, pentru numele lui Dumnezeu ! — Domnul Hetmann se îngrozește de femeile care-l iubesc. Duce dorul țărfelor, care-l maltratează ! Pe asta se bazează toată filozofia lui ! Prietena mea Fanny o s-o afle destul de devreme !

BERTA și V. BRÜHL părăsesc odaia

HETMANN : Domnișoară Fanny — cred că voi folosi mijlocul.

FANNY : Cum adică ?

HETMANN : Mă întrebi, firește, de ce ți-o spun. Asemenea hotărîri, după părerea dumitale, nu se împărtășesc altora.

FANNY : Despre ce hotărîre vorbești ?

HETMANN : Însă trebuie să fiu sigur că aproapele n-o să-mi cadă în brațe în clipa hotărîtoare. Dacă mijlocul urmează să rămînă fără efect, păstrarea prestigiului e o necesitate imperioasă. Lucrurile nu trebuie să arate ca o jalnică și banală nenorocire.

FANNY : Milostive Dumnezeu, ce monstruoziți mai cloțiți !

HETMANN : Nu de dragul unei asemenea agitații îți fac confidențe ! Poți să fii calmă; ăsta-i motivul pentru care-ți vorbesc. Nu mai cunosc pe nimeni care

să aibă un suflet atât de robust ca dumneata. Am nevoie de ceva în preajma mea, atunci când am să-mi îndeplinesc gândul, întâi ca să nu fiu împiedicat, al doilea ca să nu pierd o picătură de apă în ocean și după aceea nici un om să nu vrea să-și mai aducă aminte că m-a văzut. Înțelege-mă bine! Am nevoie de o barieră care să mă despartă de mulțime, până când va veni sfârșitul. Bariera asta trebuie să mi-o oferi dumneata.

FANNY (cu indignare): Nici un om nu vă va atinge un fir de păr măcar, cât voi trăi!

HETMANN: Așa vorbești acum. Socotesc că nici un sacrificiu nu e prea mare pentru dumneata. Ai să ajungi până acolo, încât să susții cu o abnegație încă mai mare opusul. Ai să înțelegi pe deplin că dumneata însăși ai datorita să străjuiești desfășurarea netulburată a faptei.

FANNY: Asta n-o să vă reușească niciodată! La așa ceva nu mă înduplec toate argumentele d-voastră! Ferească cerul ca gândurile astea să vă ducă la pierzare! Ați fi omul care și-ar irosi singur, din nepăsare, viața! (*Ingenunchează în fața lui*). Cum să vă eliberez din acest labirint! Vă implor faceți de astă dată ca rațiunea d-voastră de totdeauna să redevină stăpână! Ideile d-voastră sînt magnifice! Ce creaturi efemere sîntem noi ăștia, la care vă gândiți în planurile d-voastră! Deșteptîi vă batjocoresc ca pe un nerod; proștii vă deplîng ca pe un om nefericit! Vă conjur — în opera pe care o aveți de desăvîrșit, nu vă lăsați prins în mreaja asta îngrozitoare!

HETMANN (*încearcă s-o ridice*): Fanny — trebuie oare să dau însărcinarea asta altcuiva decît dumatăle?

FANNY: Oh, vă cunosc încăpățînarea! Nu alegeți pe nimeni altcineva pentru asta!

HETMANN: Izbucnirile dumatăle sentimentale sînt copilărești! Ridică-te! (*O ridică*). Ascultă-mă! Ți-ar plăcea mai mult să auzi: Fanfaronul ăsta n-a știut s-o sfîrșească la timpul potrivit! Măscăriclul n-a sesizat cea mai frumoasă ieșire din scenă ce i s-a oferit! Lașul n-a fost la înălțimea menirii lui!?

FANNY: Căutați-vă noi misiuni, mai mari! Trebuie să existe așa ceva! Dacă vă puneți serios în gând să le găsiți!

HETMANN: Poate că ai să-ți rotești ochii în jur dumneata, în locul meu; iar dacă ai să găsești ceva, spune-mi-o. — De aci înainte, voința mea de a trăi nu mai poate fi ținută trează decît cu stimulente excepționale; și așa am ajuns la ultima consecință logică. Nu mă mai poate ulmi acest lucru de la sine înțeles: moartea e o condiție indispensabilă a vieții.

FANNY: Dar cum v-a venit în minte acel lucru îngrozitor? D-voastră înșivă ați spus: nu merită să-ți pui viața în joc în lupta împotriva puterilor statului. Vreți să vă mai expuneți încă o dată torturilor ridicole, din care ați scăpat cu bine acum un an?

HETMANN: Pentru marfa pe care o aduc eu la piață, mai există în afară de stat încă un cumpărător plin de recunoștință, însetat; un cumpărător cu care poți încheia tîrgul cît al bate din palme. E norodul de pe uliță! — Cîtă vreme îți aperi tîhna în mijlocul acestui vulg, nici unul dintre cunoscuții noștri nu va ridica măcar un deget să mă apere. — Norodul de pe uliță poate fi lesne ațîțat și nu se teme de nici o responsabilitate! — Norodul de pe uliță e oricînd gata să lovească! — A doua zi, cu gîndul că l-a căzut pe neașteptate o victimă în gheare, cu toții au sentimentul unei stranie miruri, care nu-l mai părăsește toată viața.

FANNY: Și tocmai pe mine m-ați ales pentru așa ceva! Pe mine mă socotiți monstrul îngrozitor care să asiste cu sînge rece la un asasinat?

HETMANN: Așa te socotesc ! Simți încă de pe acum că nu mă înșel în privința dumitale ! (Batjocoritor). Ca să verși lacrimi nu ești o femeie destul de frumoasă ! — De când sînt pe lume n-am petrecut niciodată o sărbătoare cu inima ușoară și liberă. O dată în viață trebuie să mi se îngăduie și mie așa ceva !

ACTUL IV

O încăpere nefolosită în mod obișnuit, într-un mare local public. Trei mese de birt, dintre care cea de la mijloc se află ceva mai spre fund. Cuiere și piese de garderobă. Lingă ușă e un bufet cu robinete, chiuveță, un prosop etc. — La masa din față, dreapta, dinspre spectatori, stă HETMANN. La masa din mijloc stă MOROSINI, avînd-o în stînga, dinspre spectatori, pe PRINȚESA SONNENBURG, iar în dreapta pe MRS. GRANT. La masa din stînga stau WALO V. BRÜHL și BERTA LAUNHART. Aceste persoane nu-și părăsesc locurile, mai înainte de indicația din text. GELLINGHAUSEN se plimbă încolo și-ncoace în fund. — RUDOLF LAUNHART intră cu pași repezi; FRITZ îl urmează și rămîne în picioare lingă ușă.

LAUNHART: Sala — (uitîndu-se la ceas) — mai avem exact zece minute — e deja plină pînă la ultimul loc. Se mai aduc mereu scaune. Pompierii au și lăsat deschise ieșirile pentru caz de pericol. Să-ți comand o sticlă de șampanie, domnule Hetmann? Bismarck bea întotdeauna șampanie înainte de marile dezbateri. (Strigă peste umăr): Fritz, o sticlă de șampanie !

FRITZ: Îndată, domnule Launhart. (Iese repede.)

HETMANN: Nu beau alcool, precum știți. Din fericire publicul s-a prezentat în număr mai mare decît acum opt zile !

LAUNHART: Sala e de trei ori mai încăpătoare decît localul cazinoului în care ai vorbit acum opt zile; cu toate astea nici măcar un ac n-ar avea unde să cadă. Încă nu înțeleg, domnule Hetmann, cum ai putut să-ți irosești din păcate acești doi ani ! Popularitatea dumitale e aproape tot atît de mare ca a socrului meu; iar dacă din întîmplare n-aș fi fost grațiat pentru delictul nostru de presă, popularitatea dumitale s-ar fi pierdut pur și simplu ca un capital mort ! — N-ai vrea oare să ne împărtășești și nouă despre ce o să vorbești astă-seară ?

HETMANN: O veți afla îndată.

LAUNHART: Ard de nerăbdare să văd ce-o să mai adaugi la provocările pe care le-ai azvîrlit în obraz adunării din sala cazinoului. De fapt e de neînchipuit o jignire mai revoltătoare decît sarcasmul cu care i-ai potopit pe urdușii burghezi din pricina urîșeniei lor; mai ales insolența aprinsă cu care le-ai pus în față propria lor urîșenie e de neîntrecut ! — Oricum, atacul dumitale n-a fost luat în serios, numai pentru că d-ta însuși nu ești tocmai frumos. Să sperăm că astă-seară vei reuși să fi luat în serios !

HETMANN: Ce-am să spun eu astăzi, n-a mai spus-o nimeni, de cînd există lumea. Iar cuvîntul nu trebuie decît rostit, pentru a nu mai amuți în urechile oamenilor.

LAUNHART: În primul rînd, trebuie să țintești adunarea într-un punct, în care dumneata însuși ești absolut intangibil. Ultimul număr al gazetei noastre e alcătuit în întregime din note despre reaparîrea dumitale ! În optzeci de mil de exemplare, celebritatea d-tale e readusă în ochii publicului. Succesul prompt al acestei reclama îl vezi în mulțimea cu mil de capete, care îți așteaptă, gata de luptă, atacurile.

HETMANN: N-aş putea privi acest public mai înainte, măcar o clipă, fără ca eu însumi să fiu observat?

LAUNHART: Sigur că da! Poftim! Şampania o să ți-o bei pe urmă! Sus în dreapta e o lojă cu zăbrele, de unde se poate avea o privelişte splendidă a sălii!

LAUNHART şi HETMANN ies.

MOROSINI: Eu, doamnelor şi domnilor, nu văd cum asemenea spectacole în care viaţa se află în pericol ar putea să redea o viaţă nouă Asociaţiei pentru creşterea oamenilor de rasă!

MRS. GRANT: Eu gîndesc asociaţie atîns tot ce asociaţie a vrut atinge. Dar unde sînt fructe de la asociaţie? În sfîrşit vrem avea fructe de la asociaţie!

PRINȚESA: Eu găsesc că asociaţia a adus de la înflinţarea ei cele mai bogate roade! S-o apărăm de experienţele aventuroase care i-ar face dăinuirea cu neputinţă!

GELLINGHAUSEN: Am însărcinarea, doamnelor şi domnilor, ca înainte de deschiderea adunării să mai amintesc încă o dată că ne-am obligat prin cuvîntul nostru să veghem ca domnul Hetmann să-şi poată duce nestingherit conferinţa pînă la capăt, dar să ne abţinem de la orice pîrtinire faţă de domnul Hetmann după încheierea conferinţei.

MOROSINI: Domnişoara Fanny Kettler trebuie că pune mare preţ pe curajul nostru personal, dacă ți-a mai încredinţat pe deasupra şi această însărcinare.

BERTA: Ne-am obligat să ne abţinem de la orice pîrtinire faţă de Hetmann cu gîndul că abia prin asta îl vom ajuta să iasă victorios! Dar azi e vorba din nou să punem neapărat pe roate o mare afacere financiară internaţională!

GELLINGHAUSEN: Domnişoară Launhart, găsesc că e un act iresponsabil din partea dumitale că nu te-ai putut abţine în clipa asta de la o remarcă atît de duşmănoasă!

V. BRÜHL: Domnule Gellinghausen, vă rog să nu-mi jigniţi logodnica!

BERTA (către GELLINGHAUSEN): Logodnicul meu şi cu mine sîntem prieteni cel puţin tot atît de devotaţi ai lui Karl Hetmann ca şi dumneata, care participi cu întreaga avere la speculaţiile fratelui meu! Logodnicul meu a tratat în teza sa de doctorat despre concepţia hetmanniană şi, cu toate atacurile turbate pe care le-au dezlănţuit convingerile lui, e docent la Universitate...!

V. BRÜHL (dezmierdînd-o pe BERTA): Nu te enerva inutil, inimioara mea dulce. Nervii sînt aşa destul de încordaţi astăzi!

.....

LAUNHART intră repede; HETMANN îl urmează

LAUNHART: Am fost recunoscuţi! Domnul Hetmann a fost imediat recunoscut şi cineva a încercat să-i arunce de jos cu o chibritelniţă în cap. — Domnule Hetmann, n-ai vrea totuşi să-mi destăinuieşti măcar acum, în ultima clipă, prin ce vei provoca la acte de violenţă mulţimea asta agitată? Domnul Gellinghausen ar trimite repede la zăbrele, care apar mîine în zori, încă o notă despre desfăşurarea previzibilă a serii.

HETMANN: Vă rog să nu mă aşteptaţi de la mine nici o explicaţie pînă la terminarea conferinţei mele.

LAUNHART: Perfect! Înţeleg cît se poate de bine nevoia dumitale de concentrare. Socru-meu spunea ieri că n-ai avut în toată viaţa dumitale o idee

mai genială decât trucusul ăsta — iartă-mă, nu găsesc momentan o expresie mai politicoasă — cu care vrei să-ți închei demn activitatea publică. Mărturisesc deschis că în toți anii ăștia am tremurat la gândul că ai putea să pui sub semnul întrebării întreg succesul teoriilor dumitale prin cine știe ce prostie înspăimântătoare. Dar dacă îți reușește astăzi realizarea ideii celei mai geniale din viață, cum o apreciază socru-meu, atunci temeiurile mele s-au pulberat cu totul !

HETMANN: Interesează un singur lucru, anume dacă procedeul meu are sau nu o necesitate interioară.

LAUNHART: Da, da, știu ce vrei să spui. Moartea e o condiție indispensabilă a vieții. Știi ce mi-ar fi plăcut de mult să mi se întâmple? Mi-ar fi plăcut să fiu părtaș la o catastrofă de cale ferată, în care să fie schilodite douăzeci de persoane, iar eu să scap cu pielea teafără. Asta ar fi o reclamă colosală pentru mine. Oamenii ar spune: Dumnezeu ține mina sa protectoare deasupra lui Launhart. — Ce mai vream să zic, unde naiba o fi dispărut astăzi domnișoara Fanny? N-am văzut-o toată seara !

GELLINGHAUSEN: Domnișoara Fanny stă, de când s-a deschis sala, în mijlocul publicului, ca să-i țină pe cât posibil în frâu pe cei care ar vrea să facă scandal încă de la început.

LAUNHART: Cum și-a îngăduit așa ceva? Cine i-a cerut-o?

FANNY KETTLER apare în ușă.

FANNY: E opt. Domnul Hetmann trebuie să-și înceapă conferința. *(Rămâne în ușa deschisă, pînă cînd o urmează ceilalți).*

HETMANN: În sfîrșit ! În sfîrșit ! — Ultima oară ! *(Se întoarce repede spre ieșire).*

LAUNHART *(reținîndu-l)*: Acum dă repede de dușcă cîteva pahare de șampanie ! Așa fac toți criminalii !

V. BRÜHL *(înfruntîndu-l pe LAUNHART)*: Felul dumitale de a vorbi, domnule Launhart, e o blasfemie nemaiauzită !

LAUNHART: Du-te dracului ! Ți-ai pus dumneata banii în joc pentru concepția hetmanniană asupra lumii?

FANNY, HETMANN, LAUNHART, V. BRÜHL, BERTA și GELLINGHAUSEN ies. MOROSINI: Nu credeți și d-voastră, doamnele mele, că e mai rezonabil să așteptăm liniștiți, pînă vom vedea ce nouă înfățișare o să ia dincolo Asociația pentru creșterea oamenilor de rasă?

PRINȚESA: Dacă ai avea acum un dram de creier sub părul dumitale cirilionțat, i-ai lăsa naibii pe toți oamenii de rasă să fie oameni de rasă și te-ai însura cu mine !

MRS. GRANT: Eu cunoaștem prințesă, cred mult mai practic nu însori prințesă, dar însori mine !

MOROSINI *(cître PRINȚESA)*: Mai aveți, alteță, vreun cuvînt de adăugat ? !

PRINȚESA: Dragă Morosini, totul depinde mai mult de forme decât de conținut.

MRS. GRANT *(sărînd în sus)*: A-oh, eu nu permitem insultă ! Prințesa spune asociația dat fructe ! Eu nu știu fructe, care a dat asociația !

PRINȚESA: Vrei să-mi explici cum de ți s-a părut observația mea o jignire?

MRS. GRANT: Vreau spun, prințesa ! Filindcă tu aveți relație cu mister Morosini !

PRINȚESA *(indignată)*: Cum îți permiți să te amesteci în chestiunile mele personale ? !

MOROSINI *(pune un scaun pe masa din mijloc)*: Lupta trebuie s-o privesc de pe tribună ! Unde-l șampania ? *(Își umple paharul, se suie pe masă și ia loc pe scaun)*

Trăiască învingătoarea ! Bea. Şampanie ! Brrr ! — Iată-mi batista ! (*Aruncă batista în faţa lui pe podea*).

MRS. GRANT: (*către PRINȚESĂ*): Întrebi mine, de ce amestec chestiuni particulare ? Fiindcă tu luai bani pentru chestiuni particulare, unde nu aveți bani ! Fiindcă tu sînteți cerșetoare ! Cerșetoare !

PRINȚESA: Coboară un moment, Morosini.

MOROSINI: Binevoîți, Alteță să vă urcați pe acest scaun !

PRINȚESA: De nu s-ar rupe scaunul cu mine ! (*Se suie pe scaunul de lîngă masă și-i șoptește lui MOROSINI*). Dă-mi brațul și condu-mă afară din sală, pe urmă vei avea mîna mea !

MRS. GRANT (*se suie pe scaunul pe care șezuse și-i șoptește lui MOROSINI*). Eu iubesc dumneata tot sufletul, Morosini. Am să-ți arăt hîrtil venicuri, am douăzeci mii dolari venit fiecare an, ai mei !

MOROSINI către MRS. GRANT: Cobor.

PRINȚESA: Atunci — rămii cu bine ! Către MRS. GRANT Rămîneți cu bine — stimată doamnă ! (*Coboară de pe scaun și iese*).

MOROSINI (*se dă jos de pe masă și vine cu MRS. GRANT în față*): Așadar ai vrea efectiv să te căsătorești cu mine ?

MRS. GRANT (*ridică batista*): Iau batista garanție de logodnă.

MOROSINI (*o sărută*): Înger demn de invlădit ! (*De aci înainte, cu o indignare crescîndă*). Dar ce scop are acum o nouă jertfă adusă teoriei hetmanniene ! De ce trebuie să ne căsătorim, dacă legile societății burgheze urmează să fie abrogate ! — Acum mi s-a făcut lumină în minte ! Omul ăsta e într-adevăr nebun ! Asociația pentru creșterea oamenilor de rasă a fost opera unui nebun ! Iar noi, copiii nălvi, ne-am lăsat trași în prăpastie, fără să opunem rezistență ! Dar eu voi salva omenirea de creația dementă a nebuniei lui ! Să se lase ucis pentru morala lui dementă, asta nu trebuie să-i reușească ! — Oh, eu nu mă tem de mulțimea norodului dezlănțuit ! Cîtă vreme or să fie aprinse becurile, nimeni n-o să se atingă de mine ! Mă postez în mijlocul sălii și strig : Omul ăsta e nebun ! Omul ăsta e nebun ! (*Iese în grabă lăsînd ușa deschisă în urma lui*).

MRS. GRANT (*se apropie încet de tot de ușă*): — Eu nu trebuie să merg și eu în sala ? — No ! Eu nu iubesc popor nebun ! — Acum — aud vocea de la Morosini ! — Eu nu înțelegem. — (*Trăgînd cu urechea*). A-oh ! Strigăte ! Strigăte ! Ce s-a întîmplat ? ! (*Pentru o clipă se aud din depărtare urlete și bubuituri surde*). După ce au amuțit întră în grabă LAUNHART. GELLINGHAUSEN îl urmează LAUNHART își ia pălăria, umbrela și pardesiul de pe cuier și se îmbracă..

LAUNHART: Dacă aș fi bănuit că Hetmann se va lăsa declarat nebun în momentul decisiv, probabil că nici n-aș mai fi organizat adunarea. Vino pe urmă la cafenea, să-mi povestești cum s-a terminat adunarea !

GELLINGHAUSEN: Mai rămîn aici numai pînă cînd Hetmann, dac-o mai scăpa cu viață, va fi pus la adăpost de furla norodului.

LAUNHART: Scapă el. Așadar, pe urmă vii ? Nevastă-mea e și ea la cafenea. (*Iese repede*).

MRS. GRANT: Ați auzit ce a spus mister Morosini ?

GELLINGHAUSEN: Apariția lui a avut același efect ca atunci cînd o cămilă calcă într-un mușuroi de furnici. Clomățeala și începușe. Hetmann zăcea pe podele. Dar urletul lui Morosini a înghițit haosul miilor de voci, așa cum un cîine înghite o muscă. Hetmann a fost lăsat să zacă, și publicul a început să-l aclame pe Morosini. — Eu sînt singurul astă-seară care și-a respectat făgăduiala solemnă ; și sînt absolut sigur că din cauza asta voi fi din nou

acuzat de cea mai mirșavă trădare ! Ce să fac ? — slavă Domnului, vine cineva !

Întră V. BRÜHL

V. BRÜHL (către GELLINGHAUSEN) : Fugiți repede în sală. Domnișoara Fanny tocmai a primit o lovitură cu un picior de scaun în cap. Între timp noi îl aducem pe Hetmann aici. Un doctor se și ocupă de ea; dar îngrijiți-vă să fie dusă acasă.

GELLINGHAUSEN : Se-nțelege ! Numai de n-aș ajunge prea târziu ! (Iese. V. BRÜHL ține ușa deschisă. Dai polițiști îl aduc cu forța înăuntru pe HETMANN, pe care-l trag de mînele hainei. Fața îi e plină de sînge; el încearcă din răspuțeri să se smulgă. Îi urmează un LOCOTENENT DE POLIȚIE, care se reazămă cu spatele de ușa închisă. BERTA, V. BRÜHL.)

HETMANN : Lăsați-mă să mă duc înapoi ! Lăsați-mă să mă duc înapoi ! Tocmai am văzut altă faptură omenească prăbușindu-se pe jumătate moartă din cauza mea !

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE (cît se poate de *politicos*) : Domnule, renunțați în sfîrșit să vă mai opuneți autorității publice.

V. BRÜHL : Domnișoara Fanny e dusă acasă.

BERTA : Dați-mi voie să vă șterg sîngele.

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE : Acum dați-i drumul !

(*Polițiștii l-au dus pe HETMANN pînă la un scaun din față, în stînga și se retrag.* V. BRÜHL aduce apă de la chiuvetă; BERTA spală fața lui HETMANN.

MOROSINI intră, tot atît de agitat ca mai înainte.)

MOROSINI către LOCOTENENTUL DE POLIȚIE : Acum e în siguranță ?

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE : Domnului nu i se va mai întîmpla nimic !

MOROSINI (venind în față) : Piticul fanfaron ! Vrea să întemeieze o nouă morală și e prea gingaș, ca să răspundă la un ghiont în coaste ! (*Către LOCOTENENTUL DE POLIȚIE.* Vă-ntreb, n-ar fi meritat într-adevăr omul ăsta să fie ucis în bătaie ? El face din acest fundament de neclintit, care e familia, obiectul batjocurii sale ! Nu, nu familia ! Virginitatea tinerei femei ! Asta e pentru piticul fanfaron o speculație rușinoasă ! Asta e pentru el un semn de sclavie nevrednic de orice morală ! Asta e pentru el idolatrizarea disprețului de sine ! De cînd lumea și pămîntul nu s-a mai auzit așa ceva ! Cu asta voia el astăzi să incite adunarea la asasinat ! Acesta era cuvîntul care, o dată rostit, nu trebuia să mai amuțească niciodată în urechile oamenilor !

HETMANN : Oh, unde să găsesc un leac împotriva chinurilor infernale din sufletul meu !

MOROSINI : Îne-ți gura ! Ai vorbit destul ! Acum vorbesc eu ! Eu, Pietro Alessandro Morosini, voi purta de grijă să nu mai rămînă nici urmă din morala dumitale dementă ! Întreaga splendoare a creațiunii trebuia să ispășească, pentru motivul că dumneata te-ai născut schilod ! Fiindcă dumneata ești prea rău pentru ceilalți oameni, toți trebuiau să devină la fel de răi ca dumneata ! O, cu cîtă perfidie ți-ai născocit morală ! Prea slăbănog, ca să lupți cînstit cu alți bărbați pentru o femeie, prea încrezut ca să te străduiești singur să cucerești o femeie, ai vrut să-ți cocoți persoana atît de sus, încît toate femeile să-ți cerșească în genunchi iubirea și fiecare să se simtă fericită, dacă piticul fanfaron se milostivește de ea !

V. BRÜHL (*indignat*) : Pălăvrăgeala dumitale fără noimă se datorește totalei dumitale lipse de educație; dar lipsa dumitale de rușine îmi spulberă ultima brumă de respect, pe care poate că-l mai nutream pentru dumneata !

MOROSINI: Tinerelule cu caș la gură, scoateți ochelarii, dacă vrei să-l cunoști pe tartacotul, despre care ai de gând să scrii o viață întreagă cărți! Apoi vezi înapoia acestei jalnice figuri surisul otrăvit, rînjit, diavolesc de batjocură al nebulului, care stă la pîndă doar ca să se bucure de victimele credule, care-i proslăveau demența ca pe o revelație! Pentru acest suris batjocoritor nici un preț nu i se pare firește prea mare! Eu însă spun și afirm — eu, Pietro Alessandro Morosini —: Dacă acest tartacot ar fi murit cu adevărat astăzi, n-ar fi fost totuși decît din înșelătorie și prefăcătorie! Ca să disprețuiești așa de profund viața, trebuie desigur să fii atît de ticălos ca acest tartacot! Dumneata, (căt-re V. BRÜHL) l-ai fi preamărit firește atunci ca pe cel mai mare binefăcător al omenirii, și poate că te-ar fi crezut mii de oameni. Dar, (întorcîndu-se căt-re MRS. GRANT), eu am salvat astăzi omenirea de această nenorocire!

MRS. GRANT: Go on darling! (Îi șterge sudoarea de pe frunte).

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE (vine în față și spune pe un ton calm și politico): Oare domnul Hetmann n-o fi acum transportabil?

V. BRÜHL: Cum? — Ce-aveți de gând?

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE: Sînt răspunzător ca domnul să nu mai fie atacat din nou. Presupun că nu mai sînt dificultăți în privința transportării.

V. BRÜHL (speriat): Unde vreți să-l duceți?

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE: Deocamdată doar la Prefectura de poliție. Așa cum văd eu lucrurile, domnul n-are absolut nici un motiv de îngrijorare. Probabil că va fi internat cîtva timp într-un spital, pentru supravegherea facultăților sale mintale...

HETMANN (ca trezindu-se dintr-o narcoză): Pentru supravegherea facultăților mele mintale?! E oare nebun un om, care rostește ceea ce trebuia totuși spus odată și odată, cu toată hotărîrea, de către un om?!

LOCOTENENTUL DE POLIȚIE (pe un ton sec): Regret; trebuie să dau urmare instrucțiunilor primite.

MOROSINI: Dacă omul ăsta ar fi în toate mințile, ar trebui să recunoască singur că e nebun!

BERTA: Nu deznădăjduiți, domnule Hetmann! Noi vă rămînem devotați..

ACTUL V

Același decor ca în actul III. — FANNY aranjează pe masa de scris și pe scrin cîteva flori modeste. Se aud bătăi în ușă; ea se duce și deschide. Intră GELLINGHAUSEN

FANNY: Ah, dumneata erai, domnule Gellinghausen.

GELLINGHAUSEN: Am auzit că domnului Hetmann nu i-ar face plăcere să fie întîmpinat la ieșirea din spital. De aceea am venit aici, ca să-l felicit alci cu prilejul punerii sale în libertate. — În afară de asta, am venit, ce-l drept, și din alt motiv.

FANNY (ocupată din nou cu florile): Sper doar că n-ai să-l feliciți pe Hetmann pentru faptul că medicul psihiatri l-au declarat sănătos la minte.

GELLINGHAUSEN: Vreau să cred că nu mă consideri în mod serios capabil de o asemenea grosolanie. Există totuși destule motive să feliciți pe cineva care și-a recîștigat în sfîrșit libertatea după o ședere de un sfert de an înapoia unor uși zăvorțite. De altfel, așa cum am spus, mă aduce alci încă un motiv. Fiindcă nu te-ai arătat la redacție, m-am dus la locuința dumitale. Acolo mi s-a spus, ceea ce de altfel era lesne de închipuit, că îl aștepti pe cel

repus în libertate aici, la el acasă. Acum te întreb, domnișoară Fanny, vrei realmente să-ți sacrifici cei mai frumoși ani din viață, încurcată cu acest nebun vrednic de compătimire? — Te-am jignit cîndva într-un mod inadmisibil; dar de-atunci evenimentele au făcut din mine cu totul alt om, și crede-mă că am învățat să te prețuiesc și să te stimez cu mult mai mult! — Astăzi nu mai sînt un om bogat. Mi-am retras prostește averea din combinație, tocmai în momentul cînd a început brusc să prospere. Atunci a ieșit desigur la iveală că din banii mei nu rămăsese mai nimic. Dar acum, Dumnezeu mi-e martor, cîștig prin munca mea destul, ca să fiu la adăpost de orice griji. Și, în plus, ai avea cel puțin certitudinea care-ți lipsește în viața ce-o duci acum, că faci un om fericit.

FANNY: Spre regretul meu, nu pot să-ți răspund altfel decît cu un categoric nu. — Acum vine Hetmann! (*Aleargă spre ușă*).

HETMANN: (*Întră și-și rotește privirea. În tot timpul actului e vesel și bine dispus*): Aceeași veche splendoare! — Bună ziua, draga mea! — Bună ziua, domnule Gellinghausen! (*Dă mîna cu amîndoi*).

GELLINGHAUSEN (*stringîndu-i mîna*): Mulțumesc, domnule Hetmann. Am vrut numai să te felicit cu ocazia repunerii în libertate. Îngăduie-mi să mă retrag numaidecît. Simt că nu prea sînt la locul meu aici.

HETMANN: Desigur; afacerile dumitale înainte de toate. (*GELLINGHAUSEN iese*)

HETMANN: Iar tu ai rămas aceeași femeie minunată, pe mîndria căreia mi-am construit inexpugnabilele mele castele din Spania!

FANNY: Sînt o simplă făptură omenească, la fel cu toate celelalte. Nu știu, trebuie să ascult lauda dumitale cu groază, sau pot s-o primesc cu încîntare? — Ești așa de plin de taine, încît îmi moare pe buze cuvîntul, pe care orice altă femeie ți l-ar șopti în clipa asta gură în gură! — Dar nu recunoști nici acum că lanțurile, în care sîntem încătușați noi, ființele omenești, nu pot fi frînte, fără să cădem pradă celei mai înspăimîntătoare neputințe? — De peste un an trec drept amanta dumitale. Ce fericită aș fi — o spun deschis și fără sfială — dacă m-aș putea lăuda cu un asemenea noroc!

HETMANN: În ciuda convingerii mele, cele mai mari somități medicale m-au declarat sănătos la mînte. Trebuie oare să le demonstrăm acum în litere de foc acestor domni incompetența, lovind în obraz credințele mele cele mai profunde, pentru care am jurat în fața lor? ! Să înlănțui diformitatea mea hidoasă și oribilă de frumusețea ta strălucitoare? ! Să mă lepăd de tot ceea ce posed ca forță, cunoștințele, elasticitate și nădejdi, numai ca să te țin pe tine în brațe ca femeie? ! N-am izbutit nici măcar atît, să nu trebuie să-mi mai văd rîvnită propria mea osîndă?

FANNY: Atunci blestemul meu să cadă pe tot ceea ce tu numești frumusețe dacă trebuie să zac în genunchi în nesimțire în fața diformității! Coboră cu totul din cerul tău pînă la mine, după ce m-ai ridicat pe jumătate din lumea în care trăiesc ceilalți, spre tine! Sub mantia de piatră a altruismului tău bate o inimă care se poate bucura copilărește, o inimă pentru care lacrimile sînt o binefacere! Dă-i partea ei, atunci vei fi la adăpost de neputință! Dă-mi, te rog îmbrățișîndu-ți genunchii, dă-mi partea de care m-am făcut vrednică față de tine! Dă-mi încrederea ta! Lasă-mă să iau parte la luptele care vulesc ca vijelia în sufletul tău! Ia-mă, ca să zîmbești de nimicnicia mea, atunci vei fi al meu! Îngăduie-mi biruința de a-ți usca lacrimile de pe obraji, atunci te vei reîntoarce la mine! Nu te teme, pentru Dumnezeu, că aș vrea să te trag în jos din cerul tău! Dar fiecare om mare a avut două naturi, dintre care nici una nu putea să existe fără cealaltă. Nu mă aștept

la petreceri ! Binele tău va fi bucuria mea nebună ! Indiferent dacă viața mea va fi spaimă sau tihnă, viața mea trebuie să vină de la tine ! De la tine trebuie să-mi vină ! De la tine ! Asta o merit de la tine ! Și nici unel alte femei nu-i e îngăduit să fie părtaşă la ea ! *(A căzut în genunchi în fața lui)*.

HETMANN : Ridică-te, copila mea ! Nu mi-am dat seama numaidecît cît de profund îți sînt îndatorat ! — Modulații, variații, pe care le cunosc ton după ton pe dinafară, ca alfabetul. — *(Ridicînd-o)*. Scoală-te ! — Dacă reușești să mă faci ridicol, cu atît mai bine pentru mine ! Îți aparțin cu trup și suflet ! Dar pentru asta trebuie să rămîi la mine ! În ciuda slujeniei mele ! Pentru totdeauna la mine ! *(Mîngîind-o)*. Tu, frumoasă făptură ! *(Fiindcă bate cineva la ușă)*. A și venit cineva, să ne tulbure ! *(Bătăile se repetă mai tare)*.

HETMANN : Bărbatul ăsta bate foarte stăruitor !

FANNY speriată : Intră !

Intră V. BRÜHL. O barbă tăiată scurt îi acoperă obrazul. În mînă ține o carte groasă, cu legătură nouă.

V. BRÜHL : Domnule Hetmann, v-am adus cartea, pe care am scris-o despre dumneavoastră. Poate că această carte se va bucura de favoarea să vă ofere cîteva ceasuri de plăcută destindere. Dacă am exagerat cumva, vă rog cel puțin să-mi recunoașteți Intențiile cinstite.

HETMANN : Am aflat spre marea mea bucurie că te-ai căsătorit, domnule von Brühl ! În afară de asta, al fost numit de curînd profesor agregat !

V. BRÜHL : Numirea mea ca profesor are desigur prea puțin a face cu lucrările care-mi stau realmente la inimă. *(După ce au luat loc amîndoi, deschizînd cartea)*. În carte m-am bizuit în primul rînd pe discuțiile pe care le-ați purtat cu persoanele din anturajul d-voastră. Am socotit că trebuie să renunț la o recenzie amănunțită a scrierilor d-voastră. Vă rog să nu mi-o luați în nume de rău. M-a preocupat în principal să păstrez pentru umanitate idelle, pe care nu le-ați învrednicit personal cu formularea în scris.

HETMANN : Nu te temi, domnule von Brühl, că prin asta ți-ai adus un rău serviciu dumitale și lumii ?

V. BRÜHL : Nu știu, domnule Hetmann, cum să interpretez această remarcă.

HETMANN : Cu cît reflectez mai temelnic la diagnosticul pe care mi l-au pus de curînd autoritățile medicale cele mai de frunte, declarîndu-mă perfect normal psihic, cu atît mai de nezdruincat îmi devine convingerea că domnii s-au înșelat.

V. BRÜHL : Aproape că n-am cuvinte să vă spun cît sînt de fericit auzîndu-vă cum luați în rîs, cu o bună dispoziție atît de dumnezelască, injuria ce vi s-a adus !

HETMANN : Atunci dezleagă-mi dumneata șarada ! Cum am putut eu ca om normal să mă aflu din cea mai fragedă copilărie în contradicție cu lumea normală, ca despărțit de ea printr-o prăpastie de netrecut ? ! — N-au decît profesorii să-mi pună ce diagnostic vor ei, eu știu ce trebuie să cred despre mine. De asta m-am și hotărît ca de azi înainte să nu mai țin socoteală de lumea normală, ca de ceva ce nici nu există pentru mine !

V. BRÜHL : E regretabil că hetmannismul va trebui probabil să mai aștepte decenii pînă la recunoașterea serloasă ce l se cuvine.

HETMANN : Dumneata, domnule von Brühl, ești realmente atît de orbit, încît să crezi sincer că, de pildă, cele trei forme barbare de viață, despre care am vorbit eu, vor fi apreciate cîndva ca atare de către omenire ? ! Că,

de pildă afirmația mea: «prețuirea fecioriei e imorală» va fi considerată vreodată drept ideea unui om cu mintea întreagă?

V. BRÜHL: Sint absolut sigur de asta!

HETMANN: Eu nu! Dar, mulțumesc lui Dumnezeu, nu-mi mai pasă de nici o recunoaștere din partea cuiva! Așa cum mă cunosc eu acum pe mine însumi, orice recunoaștere, venită din partea oricui, mi s-ar părea din capul locului suspectă! O resping! De azi înainte am să urmăresc un singur țel, acela de a-mi apăra libertatea! Libertatea mea neîngrădită de nimic! Libertatea mea intangibilă! Îndată ce aş admite avantajul de a fi recunoscut de vreun om oarecare — chiar și de dumneata — mi-aş pune pe cap un tiran, care mă poate lăsa după bunul lui plac să cad în dizgrație. Vreau să mă știu la adăpost de un asemenea pericol! — De sinceritatea dumitale, domnule von Brühl, sint profund convins. Dar femeia asta, (*arătînd-o pe FANNY*), e tot altă de sinceră ca dumneata: iar ea a retractat pînă la ultima literă tot ceea ce a afirmat solemn pe viața ei! Și cu toate astea, e cea mai minunată făptură omenească pe care a creat-o natura! Și dacă această carte pe care ai scris-o nu va găsi nici o recunoaștere, ura dumitale nu se va întoarce pe bună dreptate împotriva mea? N-ai să-mi reproșezi că te-am sedus și te-am jefuit prin înșelăciune de roadele vieții dumitale? Și totuși ești omul cu sufletul cel mai nobil, pe care l-am întîlnit pe lumea asta! — Dacă vrei să atingi vreun țel, urmează-ți propria cale! Nu calea mea! De azi înainte aş vrea să-mi urmez singur calea!

V. BRÜHL (*ridicîndu-se*): Domnule Hetmann, nu știu cum să vă spun cît de înspăimîntător mă doare să aflu tocmai astăzi la d-voastră o asemenea neîncredere.

HETMANN (*conducîndu-l spre ușă*): Lasă-mă înainte de toate să-mi recîștig libertatea! — Pe urmă, domnule von Brühl, al să găsești în mine un om mai de înțeles, poate și unul — aproape că mi se taie suflarea, înainte de a rosti cuvîntul — unul mai recunoscător! — La revedere!

V. BRÜHL iese

HETMANN (*privind pe culoarul întunecat*): Mai e cîeva dacă văd bine. Vă rog, Apropiați-vă...

Apare în ușă consilierul COTRELLY. Poartă cilindru, redingotă neagră, cizme de călărie, mănuși roșii și ține în mînă o cravașă de călărie. Expresia feței lui are ceva de modă veche și mefistofelic.

COTRELLY: Scuzați, domnul meu, aş dori să vorbesc cu vestitul domn Hetmann.

HETMANN: Cu cine am onoarea?

COTRELLY (*intrînd*): Numele meu este Cotrelly, consilier Cotrelly. Aş dori să vă solicit, într-o chestiune importantă — un monolog.

HETMANN (*către FANNY*): Te-aş ruga să treci o clipă dîncolo, la proprietăreasa mea. Din păcate n-am decît o odaie. O conduce pe FANNY afară, pe coridor. (*Intorcîndu-se*) Vă rog, luați loc. (*Se aşază amîndoi*.)

COTRELLY: Vroiam să vă întreb, scumpe domnule Hetmann, dacă sînteți dispus să primiți un angajament la mine. Pentru a nu exista nici un dubiu în ceea ce privește punctul cel mai important pentru dumneavoastră, îngăduiți-mi să vă informez că sint gata să fac orice sacrificiu pentru apariția d-voastră — firește, în limitele salarilor obișnuite la noi.

HETMANN: Din păcate n-am nici o idee despre ce fel de angajament poate fi vorba.

COTRELLY: În privința asta n-aveți motive să roșiți, dragă domnule Hetmann! Mi-a atras atenția asupra d-voastră agentul Magdeburger. În sfîrșit, Magde-

burger s-a arătat de data asta un om cu scaun la cap ! Sînt directorul Circului Cotrelly. După nume, cunoașteți desigur Circul Cotrelly.

HETMANN: Mărturisesc spre rușinea mea, domnule director, că n-am stat încă în viața mea pe o spinare de cal.

COTRELLY: Dar eu nu sînt căzut în cap, dragă domnule Hetmann ! Magdeburger mi-a explicat de-a fir a păr cu ce vă îndeletniciți. Dacă Magdeburger nu e un mincinos perfid, vreți să readuceți la modă, (*ezitînd*), virginitatea — tinerei femei — ca un dispreț față de idolatrizarea de sine. Specialitatea asta e neapărat necesar pentru apariția d-voastră. Dar cu chestiile de școală înaltă, salturi mortale și sărituri de obstacole cu calul, nu aveți firește nici în clin, nici în mîneacă.

HETMANN: Și pe ce post aveți de gînd să mă angajați ?

COTRELLY: Pe post de August Prostu.

HETMANN (*se cutremură ca străbătut de un curent electric, dar se reculege numai-decît*): Iertați-mă, asta-i un obicei prost al meu. Continuați.

COTRELLY: Magdeburger ești un geniu ! Numai obiceiul ăsta singur ne garantează în fiecare seară o furtună răsunătoare de aplauze ! — N-ai vrea, rogu-vă, să mai repetați asta încă o dată ?

HETMANN (*se cutremură din nou ca atins de un curent electric*).

COTRELLY (*lovindu-se peste coapse*): Admirabil ! O comoară ! Magdeburger, al să primești o cotă parte din cîștig ! I-am cerut lui Magdeburger cu bicul în mînă un număr, prin care să pot supralicita minunea lumii, cu care-mi face concurență colegul meu Salamonsky. Magdeburger a clocit pe gînduri trei zile. A treia zi mi-a telefonat: «Am găsit ! Pune-l pe Karl Hetmann să apară ca August Prostu ! » Numărul senzațional al lui Salamonsky e adică-telea un cimpanzeu, care solfegiază gama în do major. Nu mă prea pricep la muzică și nu vreau să mă pronunț cît de bine cîntă. Dar după ce v-am văzut pe d-voastră, dragă domnule Hetmann, Magdeburger poate deveni ginerele meu legitim ! Cînd veți apărea la noi ca August Prostu, n-avem să ne mai temem nici de toți cimpanzeii din Asia și Africa !

HETMANN: Mă îndoiesc totuși că aș fi potrivit pentru treaba asta.

COTRELLY: Iată semnul de recunoaștere a artistului autentic ! Pur și simplu apareți în manej, în redingotă lungă. Tot restul se face de către personalul meu. Cum știți, August Prostu cade lovindu-se de orice piedică, ajunge peste tot exact cu un moment prea tîrziu, vrea întotdeauna să dea o mînă de ajutor unor oameni de zece ori mai pricepuți și, mai ales, nu știe niciodată de ce rîde lumea de el. Pentru așa ceva vă scutesc de orice repetiție ! Nici cimpanzeul lui Salamonsky nu știe de ce rîde lumea de el, și tocmai în asta stă măreția artei lui ! Prin asta se dezlănțule fără cel mai mic efort mereu noi furtuni de aplauze, care zguduie circul ! — După cum mi-a spus Magdeburger, cimpanzeul primește patru sute de mărci pentru fiecare reprezentație. D-voastră, însă, domnule Hetmann, dacă apăreți ca August Prostu, vă ofer cinci sute !

HETMANN (*ridicîndu-se*): Dacă n-oi fi cumva prea prost pentru August Prostu.

COTRELLY (*ridicîndu-se, de asemenea*): Fleacuri ! Pentru așa ceva nu poate fi nimeni destul de prost ! Magdeburger, am să te-mbrac în aur ! (*li întinde lui HETMANN mîna*). Așadar, domnule Hetmann, cinci sute de mărci pe seară ! — S-a făcut ?

HETMANN (*bătînd palma*): S-a făcut !

COTRELLY (*li strînge mîna*): Sînteți al meu ! — Mîine dimineață vă trimt contractul. Nu-i nevoie decît să puneți dedesubt « Hetmann ».

HETMANN (îl conduce pe COTRÉLLY afară și se întoarce grăbit)

HETMANN: Acum o frînghie ! Dar repede ! Pentru săpunit nu mai e vreme !
(Smulge sertarul scrinului, găsește o frînghie și intră grăbit cu ea în nișa unde e patul. După cîțva timp vine în odaie FANNY și privește cercetător în jur).

FANNY: Unde o fi ? Domnule Hetmann ! (Pentru ea însăși). Doar n-or fi plecat împreună ! (Se duce înapoi la ușă și strigă spre gang). Domnule Hetmann !

RUDOLF LAUNHART îi iese înainte în ușă

LAUNHART: Hetmann nu e-acasă ?

FANNY: Acum cinci minute era încă aici.

LAUNHART: Din păcate mi-a fost imposibil să mă duc să-l iau de la spital fiindcă nevastă-mea nu se simte prea bine.

FANNY: Nu l-ai întîlnit ?

LAUNHART: Nu. Am venit pentru lucrarea lui, pe care a scris-o atunci în închisoare. Nu știi pe unde o fi pus-o ? Acum aș vrea cu dragă inimă s-o public. Hetmann o să facă în curînd să se vorbească din nou despre el. (A căutat pe toate mesele, iar acum deschide sertarul mesei de scris.) Unde-ar putea fi ? După cîte știu, Hetmann n-a pus în viața lui ceva sub cheie ! (Către FANNY:) N-ai idee unde-o fi pus manuscrisul ?

FANNY: O să se-ntoarcă oricum îndată, și-o să ți-l dea.

LAUNHART: Doar nu l-o fi luat la urma urmelor dracu ! (Scoate un manuscris gros dintr-un sertar). Iată-l ! (Citește titlul « Hidalla, sau morala frumuseții ». Îl răsfoiește).

FANNY (s-a apropiat cu cîțiva pași nesiguri de nișă, aruncă o privire prin perdele și scoate un strigăt de groază).

LAUNHART: Ești apucată ? De ce strigi așa ?

FANNY (cu un strigăt): El... el s-a... (Intră în nișă).

LAUNHART: Ce s-a ? (Aleargă spre nișă și privește înăuntru) — l-a și scos lațul. (Vine repede în față). Acum numele Hetmann va zbura cu iuțeala fulgerului de-a lungul și de-a latul pămîntului !

FANNY (năvălește afară din nișă): Ajută-mă, pentru Dumnezeu ! Dă-mi o mîină de ajutor !

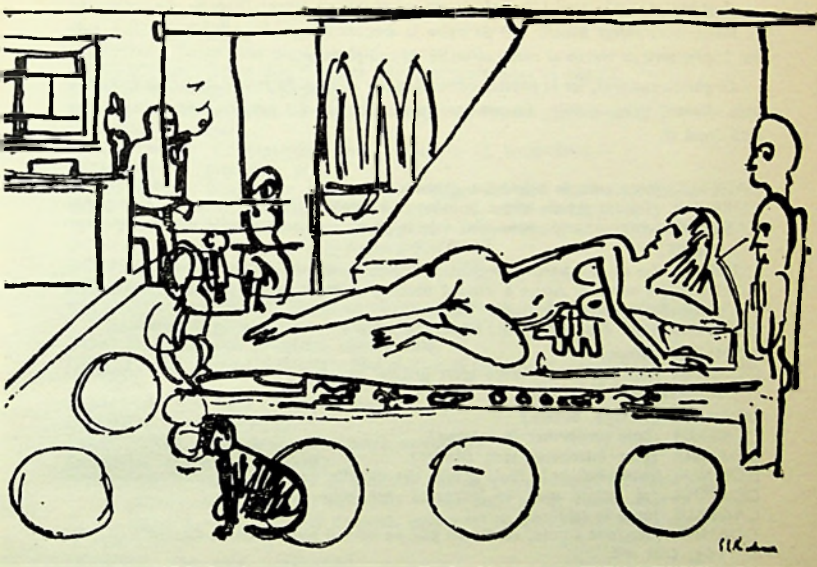
LAUNHART (îi iese înainte; rostește cele ce urmează pînă la sfîrșitul actului cît se poate de repede): N-a mai apucat Hetmann să-ți spună că mă însărcinează cu publicarea postumelor lui ? (Grosolan). Vezi singură că nu mai e nimic de ajutat ! (Luptîndu-se cu ea). Nu te las de-aici pînă nu-mi răspunzi ! Caută să-ți aduci aminte ! !

FANNY: Nu mă fac părtașă la o asemenea ticăloșie !

LAUNHART (rîde hohotind și o împinge cu forța în jos, în așa fel că ea se ghemuiește în genunchi în fața lui): O, Fanny, Fanny — un ticălos viu e mai folositor pentru sănătatea dumitale decît cel mai mare profet mort !

În românește de ION ROMAN

ERNST LUDWIG KIRCHNER, Interior cu nud ▶



GEORG KAISER

**DIN ZORI
ȘI PÎNĂ-N MIEZ DE NOAPTE**

CASIERUL • MAMA • NEVASTA • PRIMA, A DOUA FIICĂ • DIRECTORUL
• CASIERUL-AJUTOR • PORTARUL • PRIMUL, AL DOILEA DOMN • CURIE-
RUL • FATA DE SERVICIU • DOAMNA • FIUL • CHELNERUL HOTELULUI
• DOMNII EVREI, ARBITRI • PRIMA, A DOUA, A TREIA, A PATRA MASCĂ
FEMININĂ • DOMNI ÎN FRAC • CHELNERUL • FETELE DIN ARMATA MÎN-
TUIRII • OFİTERI ȘI SOLDAȚI DIN ARMATA MÎNTUIRII • PUBLICUL UNEI
ADUNĂRI A ARMATEI MÎNTUIRII • COMISIONARI, COCOTE, MUNCITORI •
POLIȚAIUL • MICUL ORAȘ W. ȘI MARELE ORAȘ B.

Casieria unei bănci mici. La stînga ghișeul și ușa cu placa: Director. La mijloc ușa cu placa: Spre safeul băncii. Ușă de ieșire în dreapta în spatele grilajului. Alături, sofa din împletitură de trestie și masă cu sticlă de apă și pahar.

La ghișeu casierul, iar la pupitru casierul-ajutor scriind. Pe sofa de trestie împletită șade domnul gras, pufăie. Cineva iese prin dreapta. La pupitru, casierul-ajutor se uită după el.

CASIERUL (bate toba în tejgheaua ghișeului)

CURIERUL (îi pune repede biletul în mîna care așteaptă)

CASIERUL (scrie, scoate bani de sub tejghea, și-i numără în mînă — apoi pe tejghea)

CURIERUL (se dă la o parte cu tejgheua și varsă banii într-o pungă de pinză).

DOMNUL (se scoală): Acum e rîndul nostru, al celor grași. (Scoate din interiorul paltonului o pungă de piele îndesată)

(Intră DOAMNA: Blană de preț. Foșnet de mătase).

DOMNUL (uimit)

DOAMNA (deschide cu oarecare efort grilajul apăsînd pe clanțu, suride involuntar DOMNULUI): În sfîrșit.

DOMNUL (strînge buzele)

CASIERUL (bate nerăbdător în tejghea)

DOAMNA (gest întrebător spre DOMN)

DOMNUL (retrăgîndu-se): Noi, grașii, tot cei din urmă.

DOAMNA (se înclină ușor, se îndreaptă spre ghișeu)

CASIERUL (bate în tejghea)

DOAMNA (deschide poșeta, scoate un plic pe care îl pune în mîna CASIERULUI): Vă rog, trel mil.

CASIERUL (întoarce plicul pe față și pe dos, apoi îl restituie)

DOAMNA (a priceput): Pardon. (Scoate scrisoarea din plic și i-o dă).

CASIERUL (ca și mai înainte)

DOAMNA (desface hîrtia): Trel mli, vă rog.

CASIERUL (parcurge în grabă hîrtia și o dă casierului-ajutor)

CASIERUL-AJUTOR (se ridică și iese pe ușa pe care scrie: DIRECTOR)

DOMNUL (așezîndu-se la loc pe sofa): Pentru mine mai durează. Pentru noi cei grași durează întotdeauna mai mult.

CASIERUL (se ocupă cu număratul banilor)

DOAMNA: În bancnote, vă rog.

CASIERUL (rămîne aplecat)

DIRECTORUL (tinăr, rotofei — vine prin stînga cu hîrtia) Cine e? (rămîne mut în fața DOAMNEI)

CASIERUL-AJUTOR (scrie din nou la pupitru său)

DOMNUL (zgomotos): M'neața, domnule director.

DIRECTORUL (fugitiv, spre el): Cum îți merge?

DOMNUL (bătîndu-se pe burtă): Se rotunjește, domnule director.

DIRECTORUL (ride scurt. Către DOAMNA): Doriți să ridicați la noi —

DOAMNA: Trel mil.

DIRECTORUL: Da, trei — trei mli; le-aș achita cu plăcere —

DOAMNA: Scrisoarea nu-l în regulă?

DIRECTORUL (*delicat, important*): Scrisoarea e în regulă. Peste douăsprezece mii — (*silabisind*) — Banco.

DOAMNA: Banca mea din Florența m-a asigurat. . .

DIRECTORUL: Banca din Florența v-a emis scrisoarea în regulă.

DOAMNA: Atunci, nu-nțeleg. . .

DIRECTORUL: Ați cerut băncii din Florența să vă emită scrisoarea. . .

DOAMNA: Desigur.

DIRECTORUL: Douăsprezece mii — plătibile în localitățile —

DOAMNA: . . . prin care trec.

DIRECTORUL: Banca din Florența v-a obligat să-i dați mai multe semnături. . .

DOAMNA: Trimise băncilor indicate în scrisoare, ca să mă legitimez.

DIRECTORUL: Noi n-am primit însă avizul cu semnătura dumneavoastră

DOMNUL (*tușește; trage cu ochiul spre DIRECTOR*)

DOAMNA: Trebuie deci să mai am răbdare pînă. . .

DIRECTORUL: Ne trebuie ceva la mînă !

UN DOMN (*imbrăcat de iarnă, cu căciulă și fular de lînă, încotoșmănat — vine, se instalează la ghișeu. Aruncă priviri furioase spre DOAMNA*)

DOAMNA: Nu sînt pregătită pentru asta. . .

DIRECTORUL (*rizind prastește*): Noi sîntem și mai puțin pregătiți, aș zice chiar deloc !

DOAMNA: Am mare nevoie de bani !

DOMNUL (*pe sofa, ride*)

DIRECTORUL: Adevărat, cine n-are nevoie ?

DOMNUL (*pe sofa, nechează*)

DIRECTORUL (*închipuindu-și un public*): Eu, de pildă — (*spre DOMNUL care stă la ghișeu*) aveți, probabil, mai multă vreme decît mine. Vedeți doar că vorbesc cu doamna. — Da, stîmă doamnă, cum v-ați imaginat asta ? Să vă dau bani — pe. . .

DOMNUL (*pe sofa, chicotește*)

DOAMNA (*repede*): Loculesc la Elefant.

DOMNUL (*pe sofa, pufăie*)

DIRECTORUL: Aflu cu plăcere adresa dumneavoastră, stîmă doamnă . La Elefant circul și eu. Am masă rezervată.

DOAMNA: M-ar putea legitima proprietarul ?

DIRECTORUL: Vă cunoaște mai de-aproape ?

DOMNUL (*pe sofa, se amuză grozav*)

DOAMNA: Am bagajele la hotel.

DIRECTORUL: Și vreți să verific cuprinsul geamantanelor și poșetelor ?

DOAMNA: Mă aflu într-o stare tare nenorocită.

DIRECTORUL: Atunci ne putem da mîna. Dumneavoastră nu sînteți în stare. Eu nu sînt în stare, asta-i situația. (îi restituie hîrtia)

DOAMNA: Ce mă sfătuiți să fac ?

DIRECTORUL: Orașelul nostru e un cuib simpatice. Elefantul, o casă cu renume. Ținutul are împrejurimi. Faceți pe ici pe colo vreo cunoștință plăcută — și timpul trece — cînd ziua, cînd noaptea — după cum se nimerește și după cum se potrivește.

DOAMNA: Cîteva zile petrecute aici nu mă interesează.

DIRECTORUL: Oaspeții lui Elefant se vor bucura să vă facă să vă simțiți bine.

DOAMNA: Dar azi am nevoie de trei mii !

DIRECTORUL (*către DOMNUL de pe sofa*): Girează cîteva de aici pe doamna aceasta străină cu trei mii ?

DOAMNA: Asta n-aş putea-o primi. Aş putea să vă rog însă să-mi comunicaţi imediat la telefon când soseşte confirmarea de la Florenţa? Rămîn în camera mea la Elefant.

DIRECTORUL: Chiar personal — cum doreşte doamna!

DOAMNA: Sper să fiu anunţată cît mai repede (*Bagă hîrtia în plic şi plicul în poşetă*).
Revin după masă personal.

DIRECTORUL: Vă stau la dispoziţie.

DOAMNA (*salută şi iese*)

DOMNUL (*de la ghişeu trece în faţă şi trînteşte pe tejghea un bilet mototolit în pumn*)

DIRECTORUL (*fără să se sesizeze, priveşte înveselit pe DOMNUL de pe sofa*)

DOMNUL (*de pe sofa, inspiră adînc*)

DIRECTORUL (*ride*): Toate parfumurile Italiei — din sticluţa de parfum.

DOMNUL (*de pe sofa îşi face vînt cu palma deschisă*)

DIRECTORUL: E cald, nu-i aşa?

DOMNUL (*de pe sofa, îşi toarnă apă în pahar*): Trei mii e ceva cam mult. (*Bea*) N-ar strica nici trei sute.

DIRECTORUL: Poate faceţi o ofertă mai ieftină — la Elefant, în cameră.

DOMNUL (*de pe sofa*): Pentru noi ăştia graşi, asta nu contează.

DIRECTORUL: Cu burta noastră sîntem moralmente protejaţi legal.

DOMNUL (*de la ghişeu bate pentru a doua oară cu pumnul în tejghea*).

DIRECTORUL: Ce-aveţi? (*netezeşte biletul şi-l dă CASIERULUI*)

CURIERUL (*holbează ochii la DOAMNA, apoi la cei care vorbesc — greşeşte grilajul şi se poticneşte spre DOMNUL de pe sofa*)

DOMNUL (*de pe sofa, îi ia punga*): Da, da, tinere, aşa se-ntîmplă cînd te holbezi la fete frumoase. Uite, ai scăpat punga.

CURIERUL (*ride incurcat*)

DOMNUL (*de pe sofa*): Ce-ai să faci acum cînd soseşti acasă?

CURIERUL (*ride*)

DOMNUL (*de pe sofa, îi restituie punga*): Bagăţi-o-n cap pentru toată viaţa. Nu eşti primul căruia îi fug ochii — şi te trag după ei.

CURIERUL (*iese*)

CASIERUL (*a numărat cîteva monede*)

DIRECTORUL: Să încredinţezi unui zăpăcit ca ăsta bani.

DOMNUL (*de pe sofa*): Prostia se pedepseşte singură.

DIRECTORUL: Să-i scape unui şef aşa ceva. Aşa ceva scăpară la prima ocazie care se oferă. Delapidator născut.

(*către DOMNUL de la ghişeu*): Nu-i aşa?

DOMNUL (*de la ghişeu*): Examinează fiecare monedă.

DIRECTORUL: Asta-i o monedă de 25 de bani. Împreună fac 45 de bani. Mai mult nici n-aveţi de luat.

DOMNUL (*de la ghişeu, îi bagă jenat în buzunar*)

DOMNUL (*de pe sofa*): Ar trebui să vă depuneţi capitalul în safe. Şi-acum să ne descărcăm şi noi cei graşi. (*DOMNUL de la ghişeu iese prin dreapta*)

DIRECTORUL: Ce ne-aduceţi?

DOMNUL (*de pe sofa; aşază punga de piele pe tejghea şi scoate un portmoneu*): Să n-avem încredere în dumneavoastră cu clientela dumneavoastră fină? (*Îi întinde mîna*)

DIRECTORUL: Oricum, în chestiuni de afaceri sîntem insensibili pentru ochi frumoşi.

DOMNUL (*numărîndu-şi banii*): Ce vîrstă avea? Spuneţi!

DIRECTORUL: N-am văzut-o încă fără fard.

DOMNUL: Ce caută aici?

DIRECTORUL: Asta o vom afla diseară la Elefant.

DOMNUL: Cine-ar putea fi luat în considerare aici?

DIRECTORUL: În considerare am putea veni, în fine, chiar toți.

DOMNUL: La ce l-o fi trebuind trei mii?

DIRECTORUL: Îi trebuie, probabil.

DOMNUL: Îi urez succes deplin.

DIRECTORUL: La ce?

DOMNUL: Să-și poată storce cele trei mii.

DIRECTORUL: De la mine?

DOMNUL: N-are importanță de la cine.

DIRECTORUL: Sînt curios să știu cînd vine știrea de la banca din Florența.

DOMNUL: Dacă vine !?

DIRECTORUL: Dacă vine ! Asta mă face și mai curios.

DOMNUL: Am putea face o colectă, să-i ajutăm să iasă din încurcătură.

DIRECTORUL: Lăsînd la o parte vreun alt mod.

DOMNUL: Cui i-o spuneți?

DIRECTORUL (*ride*): Ai cîștigat cumva la loto?

DOMNUL (*către CASIER*): la banii, domnule. (*Către DIRECTOR*): Nu-l tot aia că-i avem afară sau vi-i depunem cu dobîndă. Deschideți un cont pentru o asociație de construcții.

DIRECTORUL (*aprig către CASIERUL-AJUTOR*): Cont pentru o asociație de construcții.

DOMNUL: Mai vin și alții.

DIRECTORUL: Să vie, intrați, domnii mei. Avem chiar nevole.

DOMNUL: Așadar, șalzeci de mii. Cincizeci mii hirtle, zece mil aur.

CASIERUL (*numără*)

DIRECTORUL (*după o pauză*): Altfel, vă merge bine?

DOMNUL (*către CASIER*): Da, da, bancnota e lipită.

DIRECTORUL: O primim, firește. O rezerv pentru clienta noastră din Florența.

Avea și ea lipit un gran la bote.

DOMNUL: Dar are pe dos o mie de mărci.

DIRECTORUL: Fără valoare comercială.

DOMNUL (*rizînd nereșinut*): Fără valoare comercială. Asta-i nemaipomenit.

DIRECTORUL (*în lacrimi*): Valoare necomercială. (*Îi dă chitanța luată de la CASIER*):

Chitanța dumneavoastră. (*Încîndu-se*): Șai-zeci. . .

DOMNUL (*o ia, o citește, la fel*): Șai. . . zeci. . .

DIRECTORUL: Valoare. . .

DOMNUL: Val. . . (*își dau mîna*)

DIRECTORUL: Ne vedem diseară.

DOMNUL (*dă din cap aprobativ*): Valoarea. . . (*Își încheie paltonul, iese dînd din cap*)

DIRECTORUL (*mai stă, își șterge lacrimile în dosul ochelarilor, apoi intră în stînga*).

CASIERUL (*leagă ultimele bancnote primite în fascicule cu banderole și rulează monedele în fișicuri*)

DIRECTORUL (*revine*): Doamna asta din Florența — care zice că vine din Florența.

Ți-a mai apărut vreodată la ghileu o flință ca asta? Blană — parfumată — mirosul persistă — Inspiri o dată cu aerul și aventura! Iată marele decor. Italia, te zăpăcește — Îți dă iluzii de basm. Riviera — Mentone — Bordighera — Nisa — Monte Carlo ! Da, da ! unde înfloresc portocalii, înfloresc și excrocheria. De-atîtea excrocherii n-a mai rămas scutit nici un metru pătrat de pămînt. Acolo se organizează incursiuni de pradă. Societatea se împrășteie în cele patru vînturi. Spre localitățile mai mici — retrase de la marea șosea — e mai bine. Ș-apoi

spumegînd în blănuri și mătase. Femei ! Sirenele moderne. Trăncăneli despre azurul din sud — o bella Napoli. Și cînd deschizi ochii — ești jefuit, lăsat în cămașă. În pielea goală ! (bate toba cu creionul în spatele casierului). Sînt convins că banca din Florența, care a emis hîrtia, nu știe despre ea mai mult decît papa de la Roma. Toată afacerea asta e-o excrocherie, pregătită demult. Iar autorii ei nu sînt în Florența, ci în Monte Carlo. Asta-i una la mină. Fiți siguri de asta. Am mai văzut noi pe-aici ființe care cresc din mocirla cazinoului. Vă dau cuvîntul meu că a doua oară n-o mai vedem pe-aici. O primă încercare neizbutită și persoana se va feri de-o a doua ! — Fac și eu glume — dar sînt cu ochii în patru. Noi cei de la afacerile de bancă ! — Trebuia să fac un semn polițaiului nostru Werde. Restul nu mă mai privește. De fapt, banca e obligată să tacă (din ușă). Urmăriți ziarele străine ! Dacă aflați din ele despre vreo excroacă, pusă la răcoare, mai vorbim noi. Și-mi veți da dreptate. Vom afla atunci mai multe despre prietena noastră din Florența — decît să-i mai vedem azi sau mine blana pe aici (lese).

CASIERUL (sigilează fișcurile)

PORTARUL (cu scrisori din dreapta, dîndu-le **CASIERULUI-AJUTOR**): Dați-mi o chitanță pentru o recomandată.

AJUTORUL (aplică stampila pe bilet și-l dă portarului)

PORTARUL (așază paharul și sticla cu apă pe masă. Iese)

AJUTORUL (duce corespondența la direcție. Revine)

DOAMNA (revine. Trece de-a dreptul la ghișeu): Ah, pardon !

CASIERUL (întinde mîna goală)

DOAMNA (maitare): Pardon.

CASIERUL (bate toba pe masă)

DOAMNA: N-aș vrea să-l mai deranjez pe domnul director.

CASIERUL (bate mai departe)

DOAMNA (zîmbind în disperare): Spuneți-mi, n-ar fi posibil să las băncii înscrisul pentru suma întregă și să capăt un avans de trei mil ?

CASIERUL (bate nerăbdător)

DOAMNA: Aș fi dispusă chiar să vă dau briliantele mele în gaj. Pietrele le poate evalua orice giuvaergiu din oraș. (Scoate o mînușă și caută să desfacă brățara)

FATA DE SERVICIU (intră repede din dreapta, se așază pe sofa și caută scotocind în coșul de piață)

DOAMNA (s-a întors ușor speriată, se sprijină cu mîna care cade pe mîna casierului)

CASIERUL (se întoarce la mîna de pe mîna sa. Sticlele ochelarilor urcă pe încheietura mîinii în sus)

FATA DE SERVICIU (găsește răsufînd ușurată bonul)

DOAMNA (îi face semn din cap)

FATA DE SERVICIU (face ordine în coșul de piață)

DOAMNA (se întoarce spre **CASIER**: fără să vrea îl lovește peste față)

CASIERUL (zîmbește)

DOAMNA (își retrage mîna): N-aș vrea să oblig banca să facă lucruri pentru care nu poate să răspundă. (Își pune brățara, se silește să o prindă. Întinzînd casierului mîna). Vreți să fiți amabil, nu sînt destul de îndemînatecă cu o singură mînă.

CASIERUL (agitînd smocurile din barbă — ochelarii se adîncesc în orbitele înflorite ale ochilor deschiși)

DOAMNA (către **FATA DE SERVICIU**): Poate-mi ajuți dumneata, domnișoară ?

FATA DE SERVICIU (o ajută)

DOAMNA : Și lanțul de siguranță. (Cu un țipăt ușor) : Mă-nțepi în carne. Așa, acum ține. Mulțumesc, domnișoară.

(Salută pe CASIER. Iese).

FATA (la ghișeu, prezintă bonul)

CASIERUL (Îl apucă cu mâinile agitate. Caută îndelung sub masă. Apoi îl achită)

FATA DE SERVICIU (la ghișeu își ia banii; apoi spre CASIER) : Mi-ați dat prea mult.

CASIERUL (scrie)

AJUTORUL (devine atent)

FATA DE SERVICIU (către AJUTOR) : E prea mult.

AJUTORUL (se uită la CASIER)

CASIERUL (retrage o parte)

FATA DE SERVICIU : Tot prea mult.

CASIERUL (scrie)

FATA DE SERVICIU (bagă banii în poșetă, dînd din cap. Iese)

CASIERUL (răgușit, ridică tonul) : Adu-mi un pahar cu apă !

AJUTORUL (iese de la ghișeu, spre masă)

CASIERUL : Aia-i stătută. Proaspătă — de la robinet.

AJUTORUL (intră cu paharul în camera safeului)

CASIERUL (tatonînd spre butonul soneriei — apasă)

PORTARUL (vine)

CASIERUL : Adu-mi apă proaspătă.

PORTARUL : N-am voie să părăsesc ușa.

CASIERUL : Pentru mine. Asta-i must. Vreau apă de la robinet.

PORTARUL (cu sticla de apă intră în safeu)

CASIERUL (cu apucături repezi își înfundă pachetele de bancnote și rulourile de monede în buzunare. Apoi își ia paltonul din cuier, îl aruncă pe braț. Își ia pălăria. Iese din ghișeu — și apoi prin dreapta)

DIRECTORUL (intră adincit într-o scrisoare, prin stînga) : Iată sosită confirmarea de la Florența !

AJUTORUL (iese cu paharul cu apă din safeu)

PORTARUL (iese cu sticla de apă din safeu)

DIRECTORUL (văzîndu-i) : La naiba, ce-nsemnează asta ?

.....
Biroul hotelului. În spate glasvand. În stînga birou cu aparat de telefon. În dreapta canapea, fotoliu cu masă cu ziare, etc.

DOAMNA (scrie)

FIUL (cu palton și pălărie, intră grăbit)

DOAMNA (surprinsă) : Îl al ?

FIUL : Cîrciumarul așteaptă jos. Caraghiosul ăsta mă suspectează; îl mistul.

DOAMNA : Azi dimnează părea fericit să scape de el.

FIUL : Acum însă adulmecă totul.

DOAMNA : Poate l-al trezit vreo bănuială.

FIUL : Poate m-am bucurat prea mult.

DOAMNA : Asta-l face și pe orbi să vadă.

FIUL : N-au decît să-și deschidă ochii. Dar, liniștește-te, mamă. Prețul a rămas același de azi dimnează.

DOAMNA : Cîrciumarul așteaptă ?

FIUL : Să-l lăsăm să aștepte.

DOAMNA : Din păcate trebuie să-ți spun. . .

FIUL (o sîrută) : Așadar liniște. Liniște solemnă. Te uși numai cînd îți spun să te uiți. (Își scoate pălăria și paltonul, așază tabloul pe un fotoliu și desface pînza)

DOAMNA: Mai aștept?

FIUL (foarte încet): Mamă.

DOAMNA (se întoarce cu scaunul)

FIUL (vine spre a ea, îi pune brațele în jurul umerilor): Ei?

DOAMNA: Oricum, nu-i pentru o circiumă!

FIUL: Atirna, de altfel, cu fața la perete. Pe spatele tabloului își lipise fotografia.

DOAMNA: I-ai cumpărat și poza?

FIUL (ride): Cum îl găsești?

DOAMNA: Îl găsesc — foarte naiv.

FIUL: Delicios — nu-i așa? Pentru un Cranach, formidabil.

DOAMNA: Îl apreciezi ca tablou în adevăr atât de mult?

FIUL: Ca tablou, bineînțeles. Și în plus, remarcabila reprezentare. Pentru Cranach — și pentru modul de a trata subiectul în artă în general. Unde mai găsești așa ceva? Pitti — Uficiile — Vaticanul? Luvrul e sărac în privința aceasta. Avem aici fără-ndoială prima și unica prefigurare erotică a primei perechi de oameni. Iată aci mărul încă în iarbă — din abundentul frunziș verde pînă dește șarpele — lucrurile se petrec așadar în raiul însuși și nu după izgonire. Asta-i păcatul adevărat — un unicat. Cranach a pictat o duzină de Adami și Eve — rigid — cu creanga la mijloc — și mai ales pe cei doi separați. Aici poți spune: s-au recunoscut. Pentru prima oară jubilează aici vestea bună a fericirii oamenilor: s-au iubit! Un maestru german ne apare aici ca un erotic de emfază sudică, un sensual de cea mai sudică speță! (În fața tabloului). Și-apoi această stăpînire de sine în toiul extazului. Linia aceasta bărbătească a brațului, care întretaie soldurile femeii. Orizontala coapselor postate jos și linia oblică a celeilalte perechi de coapse. Nu obosește ochiul nici un moment. Produce dragostea și numai privind-o — nuanța cărnii ajută firește esențial. Nu simți la fel?

DOAMNA: Ești naiv ca și tabloul tău.

FIUL: Ce vrei să spui?

DOAMNA: Aici în hotel, în orice caz, ascunde tabloul în camera ta.

FIUL: Acasă abia își va produce efectul asupra mea. Florența și acest Cranach. Finalul cărții mai trebuie să-l amîn. Se cere prelucrat. Trebuie să se răsfrîngă din carnea și din singele propriu, altfel păcătuiește istoricul de artă. Deocamdată mă simt cam frînt. . . În prima haltă a călătoriei să dau peste tablou!

DOAMNA: Ai avut parcă certitudinea.

FIUL: În fața realității ești însă ca orbit. Să nu înnebunești mamă? Mă răsfață norocul!

DOAMNA: Iată rezultatele studiilor tale amănunțite.

FIUL: Și ce făceam fără ajutorul tău? Fără bunătatea ta?

DOAMNA: Mă bucur că te văd fericit.

FIUL: Ai pentru mine o îngăduință nemărginită. Te scot din viața ta frumoasă, liniștită de la Fiesole. Ești italiancă. Te gonesc în toiul iernii prin toată Germania. Dormi în vagoane de dormit — hotelurile de rangul al doilea, al treilea — te agiți cu tot solul de oameni.

DOAMNA: E drept, am cam avut parte de astea.

FIUL: Îți promit să mă grăbesc. Sînt și eu nerăbdător să-mi pun comoara în siguranță. La ora trei plecăm. Îmi dai cele trei mii?

DOAMNA: Dar nu le am încă.

FIUL: Stăpînul tabloului e aci în hotel.

DOAMNA: Banca nu mi i-a putut da. De la Florența a întîrziat comunicarea.

FIUL: I-am promis banii.

DOAMNA: În cazul acesta îl restitui tabloul pînă cînd primește banca ordinul de plată.

FIUL : Și nu putem grăbi lucrurile?

DOAMNA : Am scris aci o telegramă. Voi avea grijă să fie trimisă. Prea am plecat în grabă. . .

CHELNERUL (*bate la ușă*)

DOAMNA : Poftim.

CHELNERUL : Un domn de la bancă dorește să vă vorbească.

DOAMNA (*către FIU*) : Te trezești că-mi aduce banii aici în hotel.

(*Către chelner*) Să poftească.

CHELNERUL (*iese*)

FIUL : Mă chemi când poți să-mi dai banii. N-aș vrea să-l las pe om să plece din hotel.

DOAMNA : Te chem la telefon.

FIUL : Aștept jos (*lese*).

DOAMNA (*închide mapa de corespondență*)

(*În spatele ușii de sticlă apar chelnerul și casierul. CASIERUL trece înaintea CHELNERULUI, deschide. CHELNERUL se întoarce și iese*)

CASIERUL (*cu paltonul încă pe braț — intră*)

DOAMNA (*indică un fotoliu și se așază pe canapea*)

CASIERUL (*păstrînd paltonul, se așază în fotoliu*)

DOAMNA : La bancă a. . .

CASIERUL (*vede tabloul*)

DOAMNA : Tabloul acesta e în strînsă legătură cu vizita mea la bancă.

CASIERUL : Dumneavoastră?

DOAMNA : Ați găsit asemănări?

CASIERUL (*zîmbind*) : La încheietura mîinii !

DOAMNA : Sînteți cunoscător?

CASIERUL : Aș dori. . . să cunosc mai mult !

DOAMNA : Vă interesează tablourile astea?

CASIERUL : Mă pricep !

DOAMNA : Mai găsiți vreunul prin oraș ? Mi-ați face un serviciu. E pentru mine la fel de important — ca și banii !

CASIERUL : Bani am !

DOAMNA : Mi se pare că pînă la sfîrșit n-o să-mi ajungă suma pentru care am emis cecul.

CASIERUL : (*scoate pachetele de bani și fișicurile cu monede*) : Ajung ăștia.

DOAMNA : Nu pot scoate decît douăsprezece mii.

CASIERUL : Șaizeci de mil.

DOAMNA : Cum asta?

CASIERUL : Treaba mea.

DOAMNA : Dar cum să. . . ?

CASIERUL : Plecăm.

DOAMNA : Unde?

CASIERUL : Trecem granița. Faceți-vă bagajele — dacă aveți bagaje. Plecași din gară — eu alerg pînă la gara următoare pe jos și mă urc în tren. Ne oprim mai întîi. . . Mersul trenurilor ? (*Îl găsește pe masă*)

DOAMNA : Mi-aduceți, așadar, de la bancă mai mult decît trei mil ?

CASIERUL (*ocupat*) : Am luat șaizeci de mii. Cincizeci în hîrtie — zece mii în aur.

DOAMNA : Din care îmi revin ?

CASIERUL (*deschide un fișic și numără profesional piesele dintr-o mînă în alta, apoi pe masă*) : Luați. Băgați-l undeva. Am putea fi splonași. Ușa are geamuri. Cinci-sute în aur.

DOAMNA : Cinci sute?

CASIERUL: Altădată mai mult. După ce vom fi în siguranță. Avanti. Ai încasat. Pentru desmierdări nu-i ceasul potrivit; el își învîrtește repede spișele în care se zdrobește orice braț care apucă între ele (*Sare de pe fotoliu*)

DOAMNA: Mie-mi trebuie trei mii.

CASIERUL: Dacă vi-i găsește poliția în buzunar, ajungeți în dosul zăbrelelor !

DOAMNA: Asta nu privește poliția.

CASIERUL: Uplea casieria. Sinteți suspectată și legătura dintre noi e clară.

DOAMNA: Dar am intrat în casierie. . .

CASIERUL: Cu impertinență.

DOAMNA: Am cerut. . .

CASIERUL: Ați încercat.

DOAMNA: Am căutat. . .

CASIERUL: . . . să înșelați banca prezentînd o scrisoare falsă.

DOAMNA (*scoțînd scrisoarea din poșetă*): Cum adică, scrisoarea asta e. . .

CASIERUL: La fel de falsă ca și briliantele dumneavoastră.

DOAMNA: Mi-am oferit bijuteriile în gaj. De ce credeți că bijuteriile mele sînt false?

CASIERUL: Doamnele de soiul dumitale nu fac decît să orbească pe alții.

DOAMNA: De ce soi consideri că sînt? Brunetă — tenul închis ! De soi, sînt sudică, toscană.

CASIERUL: Monte Carlo.

DOAMNA (*zîmbește*): Nu, Florența !

CASIERUL (*privirea îi cade brusc pe pălăria și paltonul FIULUI*): Am sosit prea tîrziu?

DOAMNA: Prea tîrziu?

CASIERUL: Unde-i dînsul? Voi trata cu el. Va accepta să tratăm. Am mijloace. Cît să-i ofer? Cît de sus apreciați despăgubirea? Cît să-i torn în buzunar? Licitez pînă la cincisprezece mii ! Doarme? Se tolănește în pat? Unde-i camera dumitale? Douăzeci de mil — un plus de cinci mii pentru renunțarea imediată ! (*smucește pălăria și paltonul de pe fotoliu*). Îi duc lucrurile.

DOAMNA (*mirată*): Se află în vestibul.

CASIERUL: E prea periculos. E lume multă jos. Mai bine chemați-l sus. Îl fac mat aici. Sunați. Chelnerul să zboare. Douăzeci de mii. . . în hîrtie (*le numără*).

DOAMNA: Poate fiul meu să-mi certifice identitatea?

CASIERUL: (*se dă înapoi uluit*): Fiul — dumitalc?

DOAMNA: Călătorim împreună. Îi însoțesc într-o călătorie de studii, care ne duce de la Florența prin Germania. Fiul meu strînge material pentru lucrarea sa de istoria artei.

CASIERUL (*holbează ochii la ea*): . . . Fiu?

DOAMNA: E-așa de neobișnuit?

CASIERUL (*incurcat*): Tabloul. . . acesta? !

DOAMNA: O descoperire fericită. Îl costă trei mii pe fiul meu; ăștia-s banii pe care îi solicitam atît de insistent. Un angrosist de vinuri — pe care îl cunoști desigur dacă îi spun numele — i-l predă pentru suma aceasta.

CASIERUL: . . . Blănă, . . . mătase. . . sclipea și foșnea. . . aerul fremăta de toate parfumurile.

DOAMNA: E larnă. După părerea mea, nu port cine știe ce îmbrăcăminte.

CASIERUL: Scrisoarea falsă? !

DOAMNA: Eram tocmai gata să telegrafiez băncii mele !

CASIERUL: Brațul dumitale gol. . . la care urma să leg brățara?

DOAMNA: Mina stîngă singură e foarte neîndemînică.

CASIERUL (*întunecat*): Am băgat banii în buzunar. . .

DOAMNA (*amuzată*): Sinteți acum mulțumiți — dumneata și poliția? Fiul meu nu-l cunosc în lumea științei.

CASIERUL: Acum — în clipa asta sînt dat dispărut. Cerusem să mi se aducă apă ca să îndepărtez peajutor. — de două ori apă ca să liberez ușa de portar. Hirtile și fișurile au dispărut. Am comis o fraudă! . . . Nu mă mai pot arăta pe stradă — în piață. Nu pot intra în gară. Poliția e anunțată. Șalzeci de mii! . . . Voi trece peste cîmp. . . de-a curmezîșul prin zăpadă, înainte de a fi anunțată pînă și poliția rurală!

DOAMNA (*îngrozită*): Ce spui?

CASIERUL: Am vîrît toți banii-n buzunar. . . umpleau casieria — sclikei și foșnei — și-ai lăsat mîna goală în mîna mea. . . Era fierbinte. . . gura-ți era aromată. . .

DOAMNA: Sînt o doamnă!

CASIERUL (*îndărătnic*): Acum trebuie să! . . .

DOAMNA: Sinteți căsătorit? (*La gestul lui de negare*) Cred că asta e foarte important. Dacă n-ar trebui să iau totul în glumă. V-ați lăsat antrenat într-o chestiune nenorocită. Îndreptați greșala. Întoarceți-vă la ghișeu! dumneavoastră și spuneți că v-a fost rău. Mai aveți suma intactă la dumneavoastră?

CASIERUL: Am delapidat casa.

DOAMNA (*energic*): În cazul acesta chestiunea nu mă mai interesează.

CASIERUL: Am jefuit banca. . .

DOAMNA: Mă plictisești, domnule,

CASIERUL: Acum trebuie să-mi. . .

DOAMNA: Ce-ar trebui?

CASIERUL: Acum trebuie totuși!!

DOAMNA: Ridicol.

CASIERUL: Am prădat, am furat. M-am predat — mi-am distrus viața — mi-am aruncat în aer toate punțile — sînt un pungaș — un hoț. . . (*aruncat peste masă*): Acum trebuie să-mi. . . trebuie!!

DOAMNA: Îl chem pe fiul meu; poate. . .

CASIERUL (*schimbat, agil*): Să chemați pe cineva? Tot soiul de oameni? Să dați alarma? Nemaipomenit. Prostie. Nebunie. Pe mine nu pun mîna. Nu cad în cursă. Sînt isteț și eu, domnii mei. Istețimea voastră îmi va lscodi urmele. . . eu voi fi mereu devansat cu zece kilometri. Nu vă mișcați. Stați liniștiți pînă cînd. . . (*bagă banii în buzunar, apasă pălăria pe ochi, strînge paltonul la piept*): pînă cînd. . . (*trece iute și fără zgomot prin ușa de sticlă și iese*).

DOAMNA (*rămine încurcată*)

FIUL (*vine*): Domnul de la bancă a ieșit din hotel. Ești agitată, mamă. Banii. . .

DOAMNA: M-a iritat discușla. Afaceri de bani, dragul meu. Știi bine că mă irită întotdeauna.

FIUL: Mai sînt dificultăți care împiedică plata?

DOAMNA: Poate ar fi mai bine să-ți spun. . .

FIUL: Să restitui tabloul?

DOAMNA: Numai la tablou nu m-am gîndit.

FIUL: Dar asta-l tot ce ne interesează aici.

DOAMNA: Cred că ar trebui să fac imediat un denunț.

FIUL: Ce fel de denunț?

DOAMNA: Ocupă-te de telegramă. Trebuie neapărat să capăt confirmarea de la banca mea.

FIUL: Scrisoarea pe care ți-a dat-o banca nu-i suficientă?

DOAMNA: Nu. Nu tocmai. Du-te la oficiul telegrafic. N-ai vrea să trimiți portarul cu telegrama deschisă.

FIUL : Și când crezi c-o să ne vie banii?

(*Sună telefonul*)

DOAMNA : Iată, mă sună! (*La aparat*): A sosit. Să-i ridic personal. Da, desigur, domnule director. Nu sînt supărată deloc. Florența e departe. Da, poșta din Italia. Cum? De ce? Cum? Da, de ce? Ah, da... via Berlin, ce ocol... În nici un fel. Mulțumesc, domnule director. În zece minute. La revedere. (*Către FIU*): S-a rezolvat, băiete. Telegrama e de prisos (*Rupe formularul*). Îți ai tabloul. Negustorul tău de vinuri ne însoțește. Capătă bani la bancă. Împachetează-ți comoara. De la bancă ne ducem direct la gară. (*Telefonînd, în timp ce FIUL împachetează tabloul*): Nota de plată, vă rog. Camerele 14 și 16. Foarte urgent, vă rog.

.....
Cîmp înzăpezit cu copac cu crengile foarte încurcate și uscate. Soare cu luciu albstrui.

CASIERUL (*vine mergînd cu spatele înainte. Lopătează cu mîinile zăpada, acoperindu-și urmele. Îndreptîndu-se*): Un astfel de om este totuși un miracol. Mecanismul funcționează în balamale — fără să facă zgomot. Deodată apar facultăți care intră cu elan în acțiune. Cum se comportă mîinile mele? Unde au lăpătat vreodată zăpadă? Acum au săpat mase de zăpadă împrăștiind fulgii. În plus mi au șters urma în zăpada de pe cîmp. Mi-au realizat un incognito impenetrabil! (*Scoate manșetele muiate*). Umezeala și gerul favorizează răceli aspre. Pe nevăzute izbucnește febra și influențează deciziile. Îți pierzi controlul asupra acțiunilor și ești aruncat în pat. (*Scoate butonii și aruncă manșetele*). Și-au făcut treaba. Aci, rămîneți aci. Veți lipsi dintre rufe de dat la spălat. Lamentația își va face loc în bucătărie: lipsește o pereche de manșete. Catastrofă în cazanul cu rufe! Sfirșitul lumii! (*Culege din nou manșetele și le înfundă în buzunarele paltonului*): Teribil: aici lucrează iarăși istețimea mea. Cu o siguranță infailibilă. Mă chinui cu zăpada bătută și mă trădez cu două piese de rufărie aruncate cu atîta ușurință. De obicei e vorba de o nimica toată — o neglijență — o pripeală care îl denunță pe făptaș. Hopa! (*Își caută un loc de șezut comod într-o furcă de crăci*): Sînt totuși curios. Tensiunea mi s-a urcat grozav. Am toate motivele să fiu pregătit pentru descoperirile cele mai importante. Experiențe cîștigate în zbor îmi vin în ajutor. Azi dimineață mai eram un funcționar priceput. Mi se încredințau averi dolidora. O asociație de construcții depune sume uriașe. La amiazi un pungaș rafinat (*Șiret*): Tehnica fugii pusă la punct pînă în cele mai mici amănunte. Treaba aceasta întoarsă pe toate fețele. O realizare de necrezut. Și ziua s-a scurs abia pe jumătate! (*Își sprijină bărbia pe dosul palmelor*): Sînt gata să lau totul în piept, orice s-ar întîmpla. Îndicii care nu mă-nșeală îmi spun că nu voi rămîne dator cu răspunsul nici unei pretenții. Merg înainte. Întorcere nu există. Marșez — deci fără prea multe fașoane, afară cu atuurile. Am jucat șazece de mii pe o carte — și aștept atuul. Joc prea tare ca să pierd. Fără gogoși — pe față și hopa! S-a înțeles? (*Ride cu un suris văicrit*): Acum trebuie, frumoasă doamnă. Lozinca dumneavoastră, felină doamnă. Vorbiți, strălucitoare doamnă, nu lăsați povestea baltă. Proasto! Și una ca asta face comedie. Respectați-vă obligațiile firești, faceți copil — și n-o plictisiți pe sufleză! — Scuzați. Aveți, așa e, un fiu. Sînteți pe deplin justificată. Îmi înlătur bănuielele. Fiți sănătoasă și salutați-l pe director. Ochii lui de vițel vă vor mîngia cu flegma lor respingătoare, dar nu vă lăsați amăgită. Omul e pungășit de șazece de mii. Asociația de construcții o să-l acopere casa cu șindrilă nouă. Clămpăne jalnic. Vă desleg de orice obligații pe care le aveți față de mine. Sînteți liberă, puteți pleca... Stați! Luați cu dumneavoastră în tren — recunoștința mea! Cum? N-am motive?

Dimpotrivă. Chiar foarte importante ! Nu merită discutate? — Glumiți, vă sînt îndatorat ! — Cum adică? — Vă datorez viața ! — Pentru Dumnezeu ! — Exagerez? M-ați ispitit cu foșnetul dumneavoastră. Un salt după dumneata și iată-mă aruncat în viltoarea unor întîmplări nemaiauzite. Cu frahtul în buzunarul de la piept plătesc în numerar toate favorurile ! (Cu un gest nepăsător): Evaporați-vă acum, sînteți suprasolicitată și cu mijloace reduse. . . luați-vă fiul de suflet. . . nu mai puteți spera să obțineți un supliment. (Scoate pachetul de bancnote și cu el bate în palmă). Plătesc în numerar! Suma este lichidă. . . plata anticipă oferta. Înainte, ce se oferă? (Iese în cîmp) Zăpadă, zăpadă. Soare. Liniște. (Dă din cap și bagă banii la loc în buzunar). Un nerușinat exces de favoritism ar fi. . . să plătesc cu suma aceasta zăpada albastră. Nu fac afacerea. Mă retrag înainte de a se încheia. Nu-i o treabă reală. (Aruncînd brațele în aer) Trebuie să plătesc. . . Am bani peșin ! ! . . Unde-i marfa care se cumpără cu suma întreagă? ! Cu șaizeci de mil — inclusiv pe vînzătorul întreg, în carne și oase? ! (Strigînd). Trebuie să-mi faceți livrarea. . . trebuie doar să puneți de acord valoarea cu contravaloarea ! ! ! (Soarele întunecat de nori. Coboară din furcă) Pămîntul se învîrtește. . . Furtuni de primăvară. Se face. Știam că nu strig de pomană. Provocarea era insistentă. Am jignit haosul. Nu vrea să se compromită în fața faptei mele energice încă acum, înainte de amiază. Știam eu că în cazuri de astea nu-i permis să slăbești frînele. Trebuie să îți piept. . . să-ți scoți mîntăluța și ai să vezi ceva ! . . În fața cul îmi scot atît de respectuos pălăria? (Vîntul îi ia pălăria. Furtuna a biciuit zăpada de pe crengi: resturi rămîn în coroaana copacilor și alcătuiesc un schelet uman cu maxilarele rînjind. O mînd osoasă reține pălăria). Ce, ai stat toată vremea în spatele meu și m-ai spionat? Ești vreo iscoadă a poliției? Nu în sensul ridicol restrîns, mai precis de poliție existențială? . . Ești cumva replica exhaustivă la interogatoriul meu categoric? Vrei cumva, cu existența ta atît de ciuruită, să spui: rezultatul. . . jena ta financiară? Cam sărăcăcios. Foarte sărăcăcios! Mai bine zis nimic! — Refuz explicațiile ca nefiind complete. Mulțumesc pentru serviciu. Închideți-vă prăvălia cu toate oasele. Nu sînt dispus să mă las înduplecat ! . . Întîmplarea ar fi chiar enorm de simplă. O dispensați de alte încercături. Eu apreciez însă mai mult complicațiile. Fii sănătos — dacă în constituția dumitale o poți face ! — Mal am unele chestiuni de rezolvat. Cînd te afli în drum, nu poți intra în orice casă. Nicî chiar cînd ți se face o invitație amabilă. Pînă diseară mai am o groază de obligații. Imposibil să fii prima. Poate ultima. Dar și în cazul acesta, doar de nevoie. Plăcere nu-mi face. Dar, cum spuneam — doar de nevoie — despre asta mai putem discuta. Chemați-mă încăodată către miezul nopții la telefon. Cereți la centrală numerele variabile ! . . O, scuzați-mă, vă vorbesc cu dumneavoastră. Sîntem doar per tu. Inruidirea intimă e certificată. Cred chiar că ești aci în mine. Așadar, fă-ți vînt dintre crengile care te înșeapă din toate părțile și alunecă în mine. În situația mea echivocă nu-mi convine să las urme. În prealabil restitue-mi însă pălăria ! (Ia pălăria de pe creanga pe care vîntul i-o apleacă în față — se înclină). Constat că pînă la un punct am realizat o înțelegere. Asta-i începutul, care insuflă încredere și în agitația evenimentelor grandioase care vor veni îți dau reținerea necesară. Știu desigur să apreciez lucrul acesta. Cu deosebire stimă. . .

PARTEA A DOUA

La CASIER acasă. Fereastră cu mușcate ofilite. Două uși în spate. Ușă dreapta. Masă și scaune. Pian. Mama șade la fereastră. Prima dintre flice tricotează la masă. A doua

fiică exersează la pian uvertura din Tannhäuser. Nevasta intră și iese pe ușa din spate, dreapta.

MAMA: Ce cinți acum?

ÎNȚIIA FIICĂ: E uvertura din Tannhäuser.

MAMA: Femeia Albă e la fel de frumoasă. . .

ÎNȚIIA FIICĂ: Nu și-a abonat-o săptămîna aceasta.

NEVASTA (*intră*): E momentul să prăjesc cotletele (*iese*).

MAMA: Ce tricotezi acum?

ÎNȚIIA FIICĂ: Langetele.

NEVASTA (*vine la MAMA*): Avem astăzi cotlete.

MAMA: Le prăjești acum?

NEVASTA: Mai e vreme. Mai e pînă la amiazi.

ÎNȚIIA FIICĂ: Mai e mult pînă la amiazi.

MAMA: Amiaza e aci cînd vine el.

NEVASTA: Nu vine încă.

ÎNȚIIA FIICĂ: Cînd vine tata e amiazi.

NEVASTA: Da (*iese*) .

ÎNȚIIA FIICĂ (*incetînd, pîndind*): Tata?

A DOUA FIICĂ (*la fel*): Tata?

NEVASTA (*vine*): Bărbatul meu?

MAMA: Fiul meu?

ÎNȚIIA FIICĂ (*deschide dreapta*): Tata !

A DOUA FIICĂ (*s-a ridicat*): Tata !

NEVASTA: Soțul !

MAMA: Fiul !

CASIERUL (*intră din dreapta, atîrnă pălăria și paltonul*)

NEVASTA: De unde vii?

CASIERUL: De la cîmîtir.

MAMA: A murit cineva?

CASIERUL (*o bate pe umăr*): Poți muri așa deodată, fără să fi îngropat.

NEVASTA: De unde vii?

CASIERUL: Din mormînt. Am găurit cu fruntea bulgăril. Aici mai atîrnă gheață.

M-a costat eforturi deosebite să pot răzbi la suprafață. Mi-am murdărit dege-

tele. Trebuie să-ți faci degetele lungi să poți răzbate afară. Ești așezat adînc.

O viață întreagă lopătezi strașnic. Munți întregi se îngîrădesc peste tine.

Moloz și gunoi — e un loc uriaș de descărcare. Morții zac la trei metri

numărați de la suprafață — pe cei vii îi îngroapă din ce în ce mai adînc.

NEVASTA: Ești înghețat — de sus pînă jos.

CASIERUL: Topit ! Scuturat. . . primăvăratec. . . de furtuni. Vuia și foșnea. . .

cum îți spun; rețeza carnea de pe mine și oasele rămîneau goale — albite în

cîteva minute. Un osuar, numai cranii ! În fine, soarele m-a topit iarăși la

loc. Astfel s-a produs înnoirea mea din temelie. Și-acum iată-mă.

MAMA: Ai fost pe-afară?

CASIERUL: Într-un beci oribil, mamă ! Arestat în turnuri cu abisuri fără fund.

Zăgănitul lanțurilor îți asurzea urechile. Bezna îți scotea ochii din orbite !

NEVASTA: Banca e închisă? A băut și directorul cu voi? E vreun eveniment

fericit în familia lui?

CASIERUL: Are o metresă nouă în perspectivă. Italiancă. . . blană. . . mătase. . .

unde înfloresc portocalii. Încheieturile-i sînt șlefuite. Cu părul negru. . . tenul

închis. Brillante veritabile. . . totul veritabil. Tos. . . Tos. . . sfîrșitul sună a

Canaan. Adu un atlas. Tos-Canaan. Există asta? E vreo insulă? Un munte? O baltă? Geografia nu poate lămuri nici ea toate! Dar se va arde. Va cădea la pământ... periat ca un fulg de pe haină. Iată-l aci... se zvîrcolește pe covor. Picioarele drepte ca lumina în aer... rotofeul directorăș!

NEVASTA: Și cum, banca n-a închis?

CASIERUL: Niciodată, nevastă. Temnițele nu se închid niciodată. Afluența n-are sfîrșit. Eternul pelerinaj n-are limite. Țopăie înăuntru ca niște turme de berbeci — în măcelărie. Învălmășeala-i mare. N-ai cum să scapi — doar cu un salt îndrăzneț pe spate!

MAMA: Paltonul ți-e rupt în spate.

CASIERUL: Priviți-mi pălăria. Un vagabond!

A DOUA FIICĂ: Căptușeala-i ferfeniță.

CASIERUL: Băgați miinile în buzunar... în dreapta... în stînga!

ÎNȚIIA FIICĂ (scoate o manșetă)

A DOUA FIICĂ (la fel)

CASIERUL: Ce-ați găsit?

AMBELE FIICE: Manșetele tale.

CASIERUL: Fără butoni. Butonii îi am aici. Triumful singelului rece!... Paltonul... pălăria... ei da, fără zdrențe nu se poate, cînd te dai de-a tumba. Pun mîna pe tine — îți înfig unghiile! Garduri și bariere. Ordine trebuie să fie. Egalitate pentru toți. Dar cu un salt strașnic — fără să te codești — scapi din țarc, dintre stănoage. O lovitură îndrăzneată și iată-mă aici! În urma mea nimic — în fața mea? (Privește în jur prin odaie)

NEVASTA (cu ochii țintî la el)

MAMA (semivoce): E bolnav.

NEVASTA (cu o hotărîre bruscă spre ușa din dreapta)

CASIERUL (o oprește. Către una din fiice): Adu-mi haina. (Fiica intră în stînga în spate, revine cu o haină de catifea cu găitane. El o îmbracă): Papucii mei. (Cealaltă fiică îi aduce): Bonețica. (Fiica vine cu o bonetă tricotată). Pipa mea.

MAMA: N-ar trebui să fumezi, acum cînd ți-așa...

NEVASTA (o potolește în grabă): ... Să ți-o aprind?

CASIERUL (îmbrăcat de casă — ia la masă o atitudine comodă): Aprinde-o!

NEVASTA (mereu grijulie cu el): Trage?

CASIERUL (ocupat cu pipa): O trimit să mi-o curețe bine. Pe țevă s-au depus resturi de tutun neconsumate. Tirajul e infundat cu reziduri care îl opun rezistență. Trebuie să trag mai tare decît e nevoie.

NEVASTA: Să ți-o duc chiar acum?

CASIERUL: Nu. Lasă. (Emite nori groși de fum). Acceptabil. (Către fiica a doua): Cîntă.

A DOUA FIICĂ (la un semn al nevastei se așază la pian și cîntă)

CASIERUL: Ce bucată-l asta?

A DOUA FIICĂ (pe nerăsuflate): Wagner.

CASIERUL (nu-i de acord. Către înția fiică): Coși... cîrpești... țeși, tu?

ÎNȚIIA FIICĂ (așezîndu-se repede): Tricotez.

CASIERUL: Practic. Iar tu, mamă!

MAMA (molipsită de îngrijorarea generală): Am moșălit nițel.

CASIERUL: Pașnic.

MAMA: Da, da. Viața mea a devenit pașnică.

CASIERUL (către NEVASTA): Tu?

NEVASTA: Mă duc să prăjesc cotelele.

CASIERUL (aprobat): Bucătăria.

NEVASTA: Îți pregătesc chiar acum unul.

CASIERUL (ca mai sus): Bucătăria.

NEVASTA (iese)

CASIERUL (cătore ÎNTÎIA FIICĂ): Deschide uşile.

ÎNTÎIA FIICĂ (deschide uşile spre înapoi. La dreapta în bucătărie stă NEVASTA ocupată la cuptor, la stînga se află dormitorul cu cele două paturi).

NEVASTA (din uşă): Ți-e foarte cald? (Din nou la cuptor).

CASIERUL (privind în jur): Bătrîna mamă la fereastră. Fetele la masă coase, cîntă din Wagner. Nevasta ocupată la bucătărie. Între patru pereţi — o viaţă de familie. Simpatice atmosferă de intimitate. Mama — fiul — copilul împreună. Vraja intimităţii. Se țese în ea. Odaia cu masa și policandrul. Sobă de teracotă. Bucătărie — hrana zilnică. Dimineața cafeaua, la amiază cotlete. Dormitorul — paturi, intri — ieși. Vraja intimităţii. Iar la urmă de tot... pe spate... rigid și alb. Masa se dă aci la perete — un sicriu argintat se așază de-a curmezișul. Aplice deșurubabile — voal în jurul lămpii — un an întreg nu se mai cîntă la pian...

A DOUA FIICĂ (încetează și aleargă suspinînd în bucătărie)

NEVASTA (din prag, fugitiv): Exersează bucata nouă.

MAMA: De ce nu se abonează la Femeia Albă?

CASIERUL (stinge pipa; începe să se îmbrace din nou)

NEVASTA: Te duci la bancă? Aveai vreo treabă?

CASIERUL: La bancă — treabă — nu!

NEVASTA: Unde vrei să te duci acum?

CASIERUL: Problema cea mai grea, nevastă. Am coborît din copaci bătuți de vînt să caut un răspuns. Am căutat să mă lămuresc mai întîi aici. Era firesc. Totul e așa de minunat... nu vreau să diminuez avantajele incontestabile, dar în fața ultimilor examene făcute — nu rezistă. Aici nu e... și cu asta mi-e indicată calea. Am căpătat un «nu» categoric. (Și-a îmbrăcat hainele cu care a venit)

NEVASTA (frîntă): Omule, tare te-ai mai schimbat!

CASIERUL: Vagabond. Am spus-o doar. Nu mă muștrați! Mai bine un drumet desmătat pe drum, decît drumuri fără drumetși!

NEVASTA: Luăm masa acum.

CASIERUL: Cotlete. Le simt mirosul.

MAMA: Înainte de a lua masa vrei să...?

CASIERUL: Stomacul plin te-ndeamnă la somn.

MAMA (aruncă deodată brațele în aer, cade pe spate)

ÎNTÎIA FIICĂ: Bunica!

A DOUA FIICĂ: (din bucătărie): Bunica...

(cad amîndouă la picioarele ei)

NEVASTA (stă țepăndă)

CASIERUL (se duce la fotoliu): Moare pentru că unul pleacă o dată înainte de a lua masa. (Privește spre moartă): Durere? Desperare? Vărsînd șiroale de lacrimi? Să fie oare legăturile atît de strînse, încît dacă se rup se-implinesc în suferința adunată? Mamă — fiu? (Scoate bancnotele din buzunar și le cîntărește în palmă — dă din cap și le viră din nou în buzunar): Durerea nu te paralizează complet — nu se-implinește pînă la ochi. Ochii secați — gîndurile continuă să lucreze. Trebuie să mă grăbesc dacă mai vreau să ajung la soluții valabile! (Își depune portmoneul uzat pe masă). Aveți grijă. Este salariul meu luat pe cale cinstită. Explicația poate avea importanță. Aveți grijă! (Iese prin dreapta)

NEVASTA (stă nemișcată)

DIRECTORUL (*intrînd prin ușa din dreapta rămasă deschisă*): E-ăcasă soțul dumi-tale? A venit cumva pe-aici? Sînt silit să vă dau o veste neplăcută: s-a atins de cassa băncii. Am observat lipsa acum cîteva ore. E vorba de suma de șaizeci de mii, depusă de Asociația de construcții. Am întîrziat denunțul în speranța că-l va veni mintea la loc. Asta-i ultima mea încercare. Am venit personal. Soțul dumi-tale n-a fost pe-aici? (*Se uită în jur, observă jacheta, pipa etc., toate ușile deschise*): După aparențe... (*privirile îi cad pe trupul de la fereastră, se înclină*): După cîte văd, lucrurile sînt destul de avansate. În cazul acesta... (*dă din umeri, își pune pălăria*). Nu mai rămîne decît un regret sincer, particular, de care de altfel n-aveți nevoie... în rest conse-cințele (*lese*).

AMBELE FIICE (*se apropie de nevastă*): Mamă... .

NEVASTA (*irupe*): Nu-mi țipați în urechi. Nu vă holbați la mine. Ce vreți de la mine? Cine sînteți? — Mutre de maimuțe — de ce vă ulțați la mine? (*Căzută peste masă*): M-a părăsit bărbatul!!

AMBELE FIICE (*șperiate se țin de mîini*).

Palatul Sporturilor. Lumină de reflectoare. În spațiul central, punte de lemn suspen-dată de tîmplărie brută. Domnii evrei, arbitri, vin și pleacă. Nu pot fi distinși: mici ființe mobile, în smoking, pălărie de mătase tocită pe ceafă, binoclu atîrnat de cureauă. Zgomot de roți trecînd peste birne. Fluierături, țipete, behăieli de mul-țime de spectatori îngrămădiți de sus și de jos. Orchestre.

UN DOMN (*venind*): E gata totul?

UN DOMN: Vedeți doar.

UN DOMN (*prin geam*): Plantele ornamentale... .

UN DOMN: Ce e cu plantele ornamentale?

UN DOMN: Fără-ndoială.

UN DOMN: Dar ce e cu plantele ornamentale?

UN DOMN: Cine a făcut aranjamentul?

UN DOMN: Aveți dreptate.

UN DOMN: N-are nici un sens.

UN DOMN: Nu s-a ocupat nimeni cu organizarea?

UN DOMN: Pur și simplu ridicol.

UN DOMN: Respectivul pare să fi fost orb.

UN DOMN: Sau să fi dormit.

UN DOMN: Este unica explicație acceptabilă la reprezentăția aceasta.

UN DOMN: Ce spuneți... dormit? Abia ne găsim la plecarea pentru noaptea a patra.

UN DOMN: Vazele trebuie date mai la o parte.

UN DOMN: Plecați?

UN DOMN: Chilar lîngă perete.

UN DOMN: Vederea trebuie să rămînă liberă pe întreaga pistă.

UN DOMN: Loja să rămînă liberă.

UN DOMN: Merg și eu. (*ies cu toții*)

UN DOMN (*vine, trage un foc de pistol, iese*)

DOI DOMNI (*intră cu un megafon vopsit în roșu*)

UNUL DIN DOMNI: Cît de mare-i premiul?

CELĂLALT DOMN: Optzeci de mărci. Pentru primul cincizeci. Pentru al doilea treizeci.

UNUL DIN DOMNI: Trei runde. Mai multe nu. Epuizăm pe concurenți.

CELĂLALT DOMN (*vorbește prin megafon*): Un premiu de optzeci de mărci plătit în numerar și să facă trei runde. Pentru primul cincizeci, pentru al doilea treizeci de mărci.

(*Aplauze*)

MAI MULȚI DOMNI (*sosesc, unul cu un steag roșu*)

UN DOMN: Dați semnalul de plecare.

UN DOMN: Nu încă, numărul șapte schimbă de echipă.

UN DOMN: Plecarea

UN DOMN: (*coboară steagul*)

(*Zgomot crescând. Apoi aplauze și fluierături*)

UN DOMN: Cei slabi trebuie să câștige și ei o dată.

UN DOMN: E bine că cei mari se abțin.

UN DOMN: O să le mai dea de furcă noaptea.

UN DOMN: Agitația printre concurenți e enormă.

UN DOMN: E explicabilă.

UN DOMN: Fiți atenți. Noaptea aceasta o să cadă sorocul.

UN DOMN (*dînd din umeri*): Americanii sînt încă proaspeți.

UN DOMN: O să le vină nemții noștri de hac.

UN DOMN: În cazul acesta vizita e binevenită.

UN DOMN: (*prin binoclu*): Loja e acum goală. (*les cu toții, afară de cel cu megafonul*)

UN DOMN (*cu un bilet*): Rezultatul.

DOMNUL (*prin megafon*): Premiul în numerar: cincizeci de mărci pentru numărul unsprezece, treizeci pentru numărul patru. (*Final de muzică, fluierături și aplauze. Puntea e liberă*).

UN DOMN vine cu CASIERUL, acesta în frac, pelerină, cilindru, mănuși glacié. Barba tunsă ascuțit. Părul cu cărare adîncă.

CASIERUL: Explicați-mi sensul...

DOMNUL: Să vă prezint.

CASIERUL: Numele meu — n-are nici o importanță.

DOMNUL: Aveți dreptul să vă fac cunoscut prezidiului.

CASIERUL: Rămîn incognito.

DOMNUL: Sînteți un amic al sportului nostru.

CASIERUL: Nu pricep nimic din el. Ce fac ăștia aici jos? Văd un cerc și o linie în serpentină colorată. Uneori intervine unul și altul se oprește. De ce?

DOMNUL: Concurenții concurează în perechi. În timp ce unul dintre parteneri conduce...

CASIERUL: Șmecherul celălalt se odihnește?

DOMNUL: I se face masaj.

CASIERUL: Și asta o numiți dumneavoastră cursă de șase zile?

DOMNUL: Adică cum?

CASIERUL S-ar putea tot așa de bine un somn de șase zile. Cîte unul din parteneri doarme toată vremea.

UN DOMN (*vine*): Puntea e rezervată doar pentru organizatorii concursului.

PRIMUL DOMN: O donație de o mie de mărci din partea acestui domn.

CELĂLALT DOMN: Îmi permiteți să vă prezint?

CASIERUL: Nicidcum.

PRIMUL DOMN: Domnul vrea să rămînă incognito.

CASIERUL: Impenetrabil.

PRIMUL DOMN: I-am dat explicații.

CASIERUL: Da, și nu găsiți că e comic?

AL DOILEA DOMN: Întrucît?

CASIERUL: Dormitul ăsta de şase zile?

AL DOILEA DOMN: Aşadar o mie de mărci, şi pentru cîte runde?

CASIERUL: Cîte doriţi.

AL DOILEA DOMN: Cît să oferim primului?

CASIERUL: Cît vreţi.

AL DOILEA DOMN: Opt sute şi două sute. (*Prin megafon*): Donaţia pentru premiu din partea unui domn care doreşte să rămînă anonim pentru zece runde cu plecarea imediată; pentru primul optsute — pentru al doilea, două sute. Total o mie de mărci. (*Zgomot enorm*)

PRIMUL DOMN: Dacă pentru dumneavoastră concursul nu este decît un obiect de ironii, spuneţi-mi de ce faceţi o donaţie pentru premiu în sumă de o mie de mărci?

CASIERUL: Pentru că efectul este fantastic.

PRIMUL DOMN: Asupra tempou-lui concurenţilor?

CASIERUL: Prostie !

UN DOMN (*venind*): Dumneavoastră sînteţi cel care donează o mie de mărci?

CASIERUL: În aur.

DOMNUL: Ar dura prea mult.

CASIERUL: Număratul? la uitaţi-vă (*scoate un fişic, îl desface, varsă conţinutul în palmă, verifică cartonul gol, îl aruncă şi numără încet piesele de aur în palma deschisă*). În plus, îmi uşurez buzunarele —

DOMNUL: Stimabile, sînteţi specialist în chestia asta !

CASIERUL: În detaliu, domnul meu (*Predă suma*). Primiţi-o.

DOMNUL: Se primeşte cu mulţumiri.

CASIERUL: Numai să fie totul în ordine.

UN DOMN (*venind*): Unde-i domnul? Permiteţi. . .

CASIERUL: Nimic !

UN DOMN (*cu steagul roşu*): Plecarea o dau eu !

UN DOMN: Acum intră în joc cei mari.

UN DOMN: Avlătorii sînt toţi în cursă.

DOMNUL (*agitînd steagul*): Plecarea. (*Coboară steagul; se produce un zgomot uriaş*)

CASIERUL (*luînd de ceafă doi domni şi aplecîndu-le capul înainte*): Acum vă dau răspunsul la întrebarea dumneavoastră. Uitaţi-vă în sus !

UN DOMN: Urmăriţi fazele schimbătoare ale curselor jos pe pistă.

CASIERUL: Copilărie. Unul trebuie să fie primul, pentru că ceilalţi merg mai rău. . . . Acolo sus se desvăluie misterul. În cercuri pe trei rînduri suprapuse — ticsite de oameni — răbufneşte efectul. În primul rînd — aparent publicul mai ales — mai există o reţinere. Numai priviri, dar holbate departe în cerc. Mal sus trupuri care se agită. Strigăte! Rîndul din mijloc ! Sus de tot cad ultimele vâluri. Urlete fanatizate. Golciune urlătoare. Galeria pasiunii ! Uitaţi-vă doar la grupul acela. De cinci ori încrucişat. Cinci capete pe un singur umăr. În jurul unui piept care zbiară, cinci perechi de braţe întinse. Unul este miezul. Dar ăsta e strivit — împins afară — pălăria sa tare se rostogoleşte — cade inertă în aburul înclinat — jos pe rîndul din mijloc. Pe pieptul unei doamne. Ea nu pricepe. Aici rămîne în odihnă delicioasă. Dar n-o va observa, o va duce cu ea în pat. O viaţă întreagă va purta la piept pălăria asta tare.

DOMNUL: Belgianul se pregăteşte să pornească.

CASIERUL: Rîndul din mijloc se dezlănţule în strigăte. Pălăria a stabilit contactul. Doamna a strivit-o la piept. Sînil ei capătă dungi largi. Frumoasă doamnă

ești silită să-ți stigmatizezi bustul aici la balustradă. Trebuie neapărat. N-are nici un rost să te zburlești. În toilă tumultului vei fi zgîriată, presată la perete și silită să spui cine ești. Ce ești. . . fără să miri.

DOMNUL: Cunoașteți pe doamna?

CASIERUL: Uitați-vă acum: acolo sus cei cinci îl împing prin mijlocul lor peste barieră — el plutește liber — se prăbușește — aici — planează spre rîndul întii. Unde e? Unde se sufocă? S-a stins — îngropat fără urmă. Fără interes. Un spectator — unul întîmplător — nu mai mult decît o întîmplare printre sutele de mii.

UN DOMN: Avansează neamțul.

CASIERUL: Rîndul întii se dezlănțuie. Șmecherul a realizat contactul. Și-au pierdut controlul. Palpită fracurile. Își rup cămășile. Nasturi sar în toate părțile. Bărbile se deplasează pe buze care freacă. Maxilarele clănțane. Un urlet general, din toate părțile, fără deosebire. Fără deosebire. Aici s-a ajuns!

DOMNUL (*întorcîndu-se*): Neamțul a izbutit. Ce mai spuneți?

CASIERUL: Treabă searbădă. (*Zgomot îngrozitor. Aplauze*)

UN DOMN: Un sport fantastic.

CASIERUL: Prostie fantastică.

UN DOMN: Rezultatul îl stabilim în birou. (*les cu toții*)

CASIERUL (*oprindu-l pe DOMNUL acela*): Mai aveți vreo îndoială?

DOMNUL: Nemții fac cursa.

CASIERUL: În rîndul al doilea, dacă vreți. (*Arătînd în sus*) — Asta consider eu drept o realitate zdrobitoare. Este ultima aglomerare a realului. Aici ne avîntăm spre o realizare amețitoare. O contopire generală. De la rîndul întii pînă la galerie. Din fierberea aceasta, din dizolvarea aceasta a individului se altoiește prin aglomerare miezul, nucleul, pasiunea! Retranșări, deosebiri se șterg, hainele cad de pe nuduri: pasiuni! — Ajungi pînă aici, ai o trăire. Uși — porți se pierd plutind în aburi. Trîmbițele răsună și zidurile cad. Nu mai există opunere — castitate — maternitate — filiațiune: pasiune! Asta e! Asta este. Iată ceea ce contează. Iată pentru ceea ce merită să dai lovitura: asta ți-aduce pe tava largă a premiului un cîștig bine stivuit.

UN DOMN (*venind*): Salvarea funcționează perfect.

CASIERUL: Bietul tînăr, a fost zdrobit, în cădere?

UN DOMN: Călcăt în picioare.

CASIERUL: Nu se poate fără morți, acolo unde alții trăiesc înflăcărați.

UN DOMN (*prin megafon*): Rezultatul premiului oferit de domnul rămas anonim: opt sute de mărci cîștigate de numărul doi. Două sute de mărci de numărul unu. (*Aplauze frenetice. Acorduri finale*)

UN DOMN: Echipele sînt epuizate.

UN DOMN: Ritmul scade văzînd cu ochii.

UN DOMN: Să cerem organizatorilor să facă liniște în arenă.

CASIERUL: Un premiu nou!

UN DOMN: Mai tîrziu, domnule,

CASIERUL: Fără-ntrerupere în situația asta.

UN DOMN: Situația devine periculoasă pentru concurenți.

CASIERUL: Nu mă scoateți din fire cu șmecherii ăștia. Publicul fierbe de enervare. Asta trebuie exploatată. Incendiul trebuie să albească un punct culminant cum nu s-a mai văzut. Cincizeci de mil de mărci.

UN DOMN: Adevărat?

UN DOMN: Cît?

CASIERUL: Mizez pe tot.

UN DOMN: Un premiu nemaiauzit.

CASIERUL: Nemaiauzit trebuie să fie efectul. Alarmați salvarea în toate ringurile.

UN DOMN: Acceptăm donația. Se va achita când se ocupă loja.

UN DOMN: Minunat.

UN DOMN: Colosal.

UN DOMN: Iată o vizită profitabilă.

CASIERUL: Ce-nseamnă asta: când se ocupă loja?

UN DOMN: Stabilim condițiile în birou. Treizeci de mii primului, cincisprezece mil celui de-al doilea — cinci mii pentru al treilea.

UN DOMN: În noaptea asta sare arena în aer.

UN DOMN: Cu asta cursa e ca și încheiată.

UN DOMN: În orice caz: cu loja ocupată. *(Ies cu toții întră fetele din Armata mîntuirii. — Rîsete printre spectatori. Fluierături. Strigăte).*

FATA *(oferind)*: Chemarea la război... zece bani, domnule.

CASIERUL: Altădată.

FATA: Chemarea la luptă, domnule.

CASIERUL: Ce fel de pisici în sac vindeți aci cu amănuntul?

FATA: Chemarea la luptă, domnule.

CASIERUL: Ați apărut prea tîrziu. Aici lupta e în toi.

FATA *(cu cutia de chetă din tablă)*: Zece bani, domnule.

CASIERUL: Și pentru zece bani vreți să dezlănțuiți lupta?

FATA: Zece bani, domnule.

CASIERUL: Eu plătesc aici cincizeci de mil cheltuieli de război.

FATA: Zece bani.

CASIERUL: Încăerări deplorabile. Nu subvenționez decît performanțe de vîrf.

FATA: Zece bani.

CASIERUL: N-am la mine decît aur.

FATA: Zece bani.

CASIERUL: Aur...

FATA: Zece...

CASIERUL *(împă la ea prin megafon)*: Aur... aur... aur!

FATA *(lese; spectatorii rîd cu hohote. Aplauze. Vin mulți domni)*.

UN DOMN: Vreți să anunțați chiar dumneavoastră donația?

CASIERUL: Rămîn estompat în spate. *(Ii dă megafonul)* Acum vorbiți dumneavoastră. Comunicați ultimul cutremur.

UN DOMN *(prin megafon)*: O nouă donație a aceluiași domn anonim. *(Strigăte de bravo)* Suma totală cincizeci de mil mărci. *(Strigăte asurzitoare)*. Cincil mil celui de-al treilea. *(Strigăte)* Cincisprezece mil celui de al doilea. *(Strigăte mai tari)* Treizeci de mil celui dintîi *(Extaz)*

CASIERUL *(stînd la o parte, dînd din cap)*: Asta este. Pentru asta se agită lumea. Astea sînt realizări. Vuietele furtunii de primăvară. Valurile fluviului de oameni. Descătușat, liber. Sus cortinele — jos pretextele. Omenirea. Omenirea liberă. Sublim și Abiect — Omul! nici trepte... nici straturi... nici clase. Căderi trecătoare în infînt, din clacă și robot în patimă. Nu prea curată — dar liberă. Iată răsplata pentru ticăloșia mea. *(Scoate pachetul de bani)* Dați cu plăcere... achitați fără condiții! *(Deodată se face liniște completă. Imnul național. Domnii și-au scos pălăriile de mătase și stau înclinați)*.

UN DOMN *(pășește spre casier)*: Vă rog să-mi dați acum banii pentru a-l înmîna.

CASIERUL: Ce-nsemnează asta?

UN DOMN: Ce anume, domnule?

CASIERUL: Această tăcere subită, neașteptată sus și jos?

DOMNUL: Nicidecum neașteptată: Alteța Sa a apărut în lojă.

CASIERUL: Alteța Sa... în lojă...

DOMNUL: Cu atât este mai binevenită importanta dumneavoastră donație.

CASIERUL: Nici nu mă gîndesc să-mi iroiesc banii.

DOMNUL: Ce-nsemnează asta?

CASIERUL: Că pentru alimentarea unor gogomani îmi pare prea scump.

DOMNUL: Explicați-mi...

CASIERUL: Incendiul acesta țîșnit din cizma de lac a Alteței-Sale. Puteți fi atât de neghiob să mă credeți în stare să arunc zece bani pe gîște? Și-atît ar fi prea mult! Un picior în trenea ridicată, iată donația oferită!

DOMNUL: Donația e anunțată. Alteța-Sa așteaptă în lojă. Publicul așteaptă plin de respect. Ce-nseamnă asta?

CASIERUL: Dacă n-ați înțeles ce-am spus — veți avea lămurirea necesară din confesiunea mea inechivocă! (Îi mută pălăria de mătase pe umăr. Iese. Imnul continuă. Tăcere. Înclinări pe punte)

.....
Sală de bal. Cameră separată. Întineric. Potolită: orchestră cu ritmuri de dans.

CHELNERUL (deschide ușa, aprinde un bec roșu)

CASIERUL (frac, pelerină, fular, baston de bambus cu mîner de aur).

CHELNERUL: Pofțiți.

CASIERUL: Complet.

CHELNERUL (ia pelerina în primire)

CASIERUL (în fața oglinzii)

CHELNERUL: Cîte tacîmuri, vă rog?

CASIERUL: Douăzeci și patru. Mi-aștept bunica, mama, nevasta și cîteva mătuși. Sărbătorec confirmația fiicei mele.

CHELNERUL (uluie)

CASIERUL (vorbindu-i prin oglindă): Măgarule. Două! Sau, pentru ce mai tapi-
sați aceste geamandure luminate discret?

CHELNERUL: Ce marcă preferă domnul?

CASIERUL: Un codoș uns cu toate unsorile. Lasă-mi mie grija, amice, să-mi aleg de pe parchet floarea, mugurul sau trandafirul... scurt sau delicat. Nu vreau să-ți solicit în mod exagerat serviciile dumitale neprețuite. Neprețuite — sau poate aveți și în privința aceasta tarife precise?

CHELNERUL: Marca șampaniei dumneavoastră?

CASIERUL (tușește ușor): « Grand Marnier ».

CHELNERUL: Asta-i coniac, după șampanie.

CASIERUL: În chestiunea aceasta mă las îngăduitor în seama dumitale.

CHELNERUL: Două sticle « Pommery », « Dry »?

CASIERUL: Două, așa cum ai spus.

CHELNERUL: « Extra Dry »?

CASIERUL: Pentru început două acoperă necesarul. Sau poate, pentru un ser-
viciu discret trei sticle extra? Se aprobă!

CHELNERUL (cu lista de mîncăruri): Supeul?

CASIERUL: Ce-aveți mai bun, vîrfuri!

CHELNERUL: Oeufs pochés Bergère? Poulet grillé? Steak de veau truffé? Par-
fait de fole gras en croute? Salade cœur de laitue?

CASIERUL: Vîrfuri — din cap în coadă numai vîrfuri.

CHELNERUL: Pardon?

CASIERUL (*il ciocănește pe nas*): Virfurile sînt ultimele performanțe în toate chestiunile. Deci și în oalele voastre de fier și în tigăile voastre de prăjit. Cele mai delicate delicatese. Meniul meniurilor. Pentru garnisirea unor evenimente importante. Treaba dumitale amice, nu sînt eu bucătarul.

CHELNERUL (*așază o listă mare pe masă*): În douăzeci de minute gata de servit. (*Așază paharele pe masă etc; prin crăpătura ușii se văd capete cu măști de mătase*).

CASIERUL (*în oglindă, amenințînd cu degetul*): Stați așa, moliilor, vă aduc eu imediat sub lampa încinsă. Vom sta la masă și ne vom lămuri în punctul acesta (*Se înclină Chicotînd măștile iese*).

CASIERUL (*își mută cilindrul pe ceafă, scoate o tabacheră de aur, aprinde o țigară*): Toreador în gardă... Ce nu-ți mai vine pe buze. Ești încărcat. Orice — pur și simplu, orice. Toreador — Carmen. Caruso. Ai citit undeva aiureala asta... și s-a lipit de tine. S-a înmagazinat. În clipa asta aș putea da explicații pînă și în tratativele privind linia ferată Bagdad. Moștenitorul de coroană al României se însoară cu fiica a doua a țarului. Tatiana. Așadar, dă-i drumul. Însoară-se. Fle-i patul îndestulat. Vulgul vrea să-și aibă prinții... Tat — Tat — Tatiana. (*Învîrtînd bastonul de bambus iese*).

CHELNERUL (*cu sticle și cu frapieră; scoate dopul și toarnă în pahare, iese*)

CASIERUL (*întră urmărind o mască feminină, care îl precedează — arlechin în haină în carouri galben-roșcat, aplicată băiește de la picior pînă la pieptul gol*): Molie !

MASCA (*alergînd în jurul mesei*): Șampanie (*își toarnă ambele pahare de șampanie pe git, cade pe canapea*): Șampanie !

CASIERUL (*umplînd paharele din nou*): Praf lichid. Încărcați trupul bălțat.

MASCA: Șampanie ! (*Bea*)

CASIERUL: Bateriile încărcate și descărcările pregătite.

MASCA: Șampanie !

CASIERUL (*dînd sticlele la o parte*): Goale ! (*se așază pe perne lîngă mască*)
Gata pentru explozie !

MASCA (*atîrnă beată peste canapea*)

CASIERUL (*scutură mîinile ei vlăguite*): Trezește-te, molie.

MASCA (*leneșă*)

CASIERUL: Fă un efort, fluture pestrîț. Ai lins destulă miere galbenă picantă. Cazi peste mine. Îngroapă-mă cu tine, acoperă-mă cu trupul tău. În unele privințe m-am dat peste cap cu situațiile sigure — dă cu tine-n mine.

MASCA (*îngăimînd*): Șampanie !

CASIERUL: Nu, nu, păsărica mea. Ai o încărcătură suficientă. Ești plină.

MASCA: Șampanie !

CASIERUL: Nici un strop. Altfel devii neclară. Și nu mai știu ce fac cu frumosele tale posibilități.

MASCA: Șampanie !

CASIERUL: Sau poate n-ai deloc? Decl, să trecem la obiect: ce ai?

MASCA: Șampanie !

CASIERUL: Asta o ai în orice caz. Adică: o ai de la mine. Ce am eu de la tine?

MASCA (*Adoarme*)

CASIERUL: Vrei poate să-ți faci somnul aici? Micule farsor ! Pentru glume de felul ăsta n-am vreme acum. (*Se ridică, umple un pahar și i-l varsă în obraz*):

E ora cînd cîntă cocoșii !

MASCA (*sare sus*): Porcule !

CASIERUL: Nume distins. Din păcate nu sînt în măsură să răspund imaginației tale. Așadar, mască din ramificata familie a celor cu trompă, evacuează canapeaua.

MASCA: Asta am să ți-o plătesc.

CASIERUL: Mai ieftin decît crezi, după ce te-am adăpat destul.

MASCA (iese)

CASIERUL (bea șampanie; iese)

CHELNERUL (intră, aduce icre negre, ia cu el sticlele goale)

CASIERUL (vine cu două măști în negru)

ÎNȚIIA MASCĂ (trîntind ușa): Rezervat!

A DOUA MASCĂ (la masă): Icre negre!

CASIERUL: Negre ca și voi, Mîncăți-le. Înfulecați-le (se așază pe canapea între cele două măști). Rostiți icre negre, șoptiți șampanie. Renunț la glumele voastre proprii. (Toarnă în pahare, umple farfuriile) Să nu apucați să mai spuneți vreun cuvînt, nici o silabă, nici un chiot. Mute ca pești care produc aceste icre negre în marea neagră. Chicotiți, behăiți, dar nu vorbiți. Tot nu iese nimic din gura voastră. Cel mult leșiți voi din pernele acestea. Le-am mai evacuat o dată.

MĂȘTILE (se privesc rîzînd pe înfundate)

CASIERUL (punînd mina pe prima): Ce fel de ochi ai tu? Verzi — galbeni? (Spre cealaltă): Ai tăi albaștri — roșii? Excitant joc de zaruri în cute. Asta promite. Dați-vă pe față. Ofer un premiu celei mai frumoase!

MĂȘTILE (rîd).

CASIERUL (către prima): Tu ești mai frumoasă. Te aperi zadarnic. Îți rup cortina și văd rezultatul!

MASCA (se ferește)

CASIERUL (către cealaltă): Ești silită să te ascunzi? Impresionezi prin rușinea ta. Te-ai rătăcit în sala asta de bal. Umblî după aventuri. Ți-ai găsit aventura pe care o cauți. Scoate masca de pe prospețimea ta!

MASCA (se dă la o parte)

CASIERUL: Iată-mă la țintă. Stau aci tremurînd, sîngele mi-e răscolit. Acum e-acum!... Și-acum plata. (Scoate pachetul de bancnote și îl împarte). Frumoasă mască, pentru că ești frumoasă. Frumoasă mască, pentru că esti frumoasă. (Își pune mîinile înaintea ochilor): Unu... doi... trei!

MĂȘTILE (Își scot măștile)

CASIERUL (se uită — rîde): Acoperiți-vă... acoperiți... acoperiți! (aleargă în jurul mesei): Oribil... oribil... oribil! Ștergeți-o! Dar imediat — sau (agită bastonul său de bambus).

ÎNȚIIA MASCĂ: Vreți să ne...

A DOUA MASCĂ: Vreți să ne...

CASIERUL: Pe voi vă vreau!

MĂȘTILE (ies)

CASIERUL (se scutură, bea șampanie): Babe prăpădite!

CHELNERUL (cu sticle noi, iese)

CASIERUL (împinge ușa; intră în dans cu o pieretă cu fusta pînă la pantofi, o lasă la mijloc și se aruncă pe canapea): Dansează!

MASCA (stă liniștită)

CASIERUL: De ce nu salți? Știi tu ce sînt dervișii? Dansatori; oameni în dans — fără dans, cadavre. Moarte și dans — ridicate la colțurile vieții. Printre ele... (Intră fata de la Armata Mîntuirii)

CASIERUL Aleluia !

FATA : Chemarea la luptă.

CASIERUL : Zece bani.

FATA (*întinde cutia de chetă*)

CASIERUL : Nu crezi c-am să-ți sparg cutia?

FATA : Chemarea la luptă.

CASIERUL : Aștepți desigur să o fac.

FATA : Zece bani.

CASIERUL : Așadar, cînd?

FATA : Zece bani.

CASIERUL : Mi-ai arăta de poalele fracului?

FATA (*agită cutia*)

CASIERUL : Te dau eu jos de pe mine !

FATA (*agită*)

CASIERUL : Așadar — (*către MASCA*) : Dansează !

FATA (*iese*)

MASCA (*se așază pe canapea*)

CASIERUL : De ce stai prin colțurile salonului și nu dansezi la mijloc? Mi-ai atras atenția. Toată lumea țopăie și tu stai liniștită. De ce porți fuste cînd toate celelalte sînt despuiate de parc-ar fi niște băiețoi?

MASCA : Eu nu dansez.

CASIERUL : Nu dansezi ca celelalte?

MASCA : Nu pot să dansez.

CASIERUL : După muzică — în tact? E și stupid. Poate știi alte dansuri. Ascunzi ceva sub hainele tale — salturile tale speciale — neîngrădite de tacte și de pași. Piruete sprintare, astea sînt specialitatea ta. (*Dînd totul de pe masă pe covor*). Iată podiul tău de dans. Saltă sus. Tumult nemărginit în spațiul îngust al acestei mese. Saltă sus. De pe covor pe masă. Ușor. Fără efort. Ridică-te de spiralele care arcuiesc în gleznele tale. Saltă. Îmboldește-ți călciele. Arcuiește-ți coapsele. Flutură-ți fustele peste piciorul sprintar !

MASCA (*se lipește de el pe canapea*) : Nu pot să dansez.

CASIERUL : Îmi biciuiești curiozitatea. Nu știi despre ce e vorba. S-o știi acum (*arată pachetul cu bani*). Despre tot !

MASCA (*își trece mîna pe picior în jos*) : Nu pot !

CASIERUL (*sare surprins*) : Un picior de lemn ! ! (*la frapiera și o varsă pe el*) :
Îl stropesc să înmugurească !

MASCA : Al să vezi acum ce-al să pățești !

CASIERUL : Asta și vreau, să pălesc ceva !

MASCA : Așteaptă tu ! (*lese*)

CASIERUL (*Pune o bancnotă pe masă, își ia pelerina și bastonul. lese grăbit.*
Domni în frac, intră)

UN DOMN : Unde-l ticălosul ?

UN DOMN : Ia să-l vedem mal de-aproape. pe ăsta. . .

UN DOMN : . . . care ne seduce fetele. . .

UN DOMN : . . . le brutalizează cu șampanie și cu lcre negre.

UN DOMN : Și-apoi le insultă.

UN DOMN : Ni-l procurăm noi pe șmecherul ăsta.

UN DOMN : Unde-o fi ?

UN DOMN : S-a cărat !

UN DOMN : S-a mistuit !

UN DOMN : Cavalerul a preslîmțit pericolul.

UN DOMN (*descoperind bancnota*): Un miar !

UN DOMN: Ei, drăcia dracului:

UN DOMN: Pare a fi cu parale.

UN DOMN: O fi plata consumației.

UN DOMN: Da de unde ! A șters-o pur și simplu. Hîrtia o facem nevăzută (*bagă bancnota în buzunar*).

UN DOMN: Asta-i despăgubirea. . .

UN DOMN: Pentru că ne-a sedus fetele.

UN DOMN: Lăsați femeile în pace.

UN DOMN: Sînt bete toate.

UN DOMN: Ne murdăresc fracurile.

UN DOMN: Ne ducem la un bordel și-l închiriem pe trei zile.

MAI MULȚI DOMNI: Bravo. Haideți. Ne evaporăm. Atenție, vine chelnerul.

CHELNERUL (*cu tava plină, uluit în fața mesei*)

UN DOMN: Cauți pe cineva?

UN DOMN: Servește-l mai departe, pe sub masă (*Risete*).

CHELNERUL (*izbucnind*): Șampania — supeul — camera rezervată — nimic nu-i plătit. Patru sticle de șampanie « Pommerly », două porții de icre negre, două meniuri extra, răspund pentru toate. Am nevastă și copii. Patru luni am șomat. Mi-am distrus un plămîn. Nu mă puteți nenoroci, domnilor !

UN DOMN: Ce ne privește plămînul dumatăle? Neveste și copii avem toți. Ce-ai cu noi? Am șters-o noi fără să plătim? Ce vrei?

UN DOMN: Și-apoi, ce fel de local e ăsta? Unde ne-am trezit aici? Nici mai mult nici mai puțin decît o cîrciumă ordinară. În frumoasă societate ademeniți clienții. Noi sîntem clienți cinstiți. Plătim ce bem. Cum? Ai zis ceva?

UN DOMN (*a băgat cheia pe dinafară în ușă*): Uită-te în spate. Ai acolo și plata noastră ! (*Dă chelnerului care s-a întors cu spatele un brînci*).

CHELNERUL (*se clatină și cade pe covor*)

DOMNII (*ies*)

CHELNERUL (*se ridică, aleargă la ușă, o găsește încuiată. Bate cu pumnii în ușă de lemn*): Lăsați-mă afară. . . nu mai plătiți. . . mă arunc în apă !

Localul Armatei mîntuirii, întins în adîncime, închis în fund de o cortină galbenă. Pe ea, cusută o cruce mare neagră, să cuprindă un om. Pe podiul din dreapta un scaun de penitent — la stînga trompete și timpane. Rînduri de bănci ocupate, înghesuială.

Deasupra un policandru cu sîrme electrice încilcîte. În fața ușa sălîi, muzică de trompete și timpane. Dintr-un colț aplauze și risete.

FATA-SOLDAT (*se duce și se așază în colțul unde se află cel care provoacă zgomotul — un comisionar — îl ia de mîini și îi șoptește*)

CINEVA (*din colțul opus*): Mereu intimă.

FATA-SOLDAT (*se duce la acesta, un muncitor tînăr*)

MUNCITORUL: Ce doriți?

FATA-SOLDAT (*îl privește serios dînd din cap. Risete*)

FEMEIA-OFITER — (*apare sus pe podiu*): Am să vă pun o întrebare. (*Cîșivă îndeamnă la liniște*)

ALȚII (*Înveseliți*): Vorbe goale. Nu mai vorbiți. Muzică. Tobe. Îngeri-trompeți.

UNUL: Începeți.

ALȚII: Încetați !

OFITERUL: De ce stați înghesuți în bănci?

UNUL: De ce nu?

OFITERUL: Le-ai ocupat pînă la ultimul loc. Vă loviți unul de altul. Cu toate acestea o bancă e goală.

UNUL: Ce să-i faci!

OFITERUL: De ce stați jos înghesuți și împulziți? Nu vă este neplăcut să stați în înghesuială? Vă cunoașteți vecinul? Vă frecați de genunchii lui — și poate că e bolnav. Îl priviți în față — și poate că în dosul frunții are gînduri criminale. Știu, sînt mulți bolnavi și delicvenți în sala aceasta. Bolnavii și borfașii vin și se așază lîngă ceilalți. Iată de ce țin să vă avertizez! Feriți-vă de vecinul din bancă. În băncile de aci se află bolnavi și ucigași!

UNUL: Vă referiți la mine?

OFITERUL: O știu și vă atrag atenția: separați-vă de vecinul vostru, asta-i avertismentul. Boala și crima sînt pretutindeni în strada aceasta asfaltată. Care din voi nu e infectat? Puteți avea pielea albă și netedă, dar vă trădează privirea. Nu aveți ochi să vedeți. Ochii vă sînt deschiși, gata să vă trădeze. Vă trădați singuri! Nu mai sînteți feriți de marea epidemie. Contaminarea e puternică. Ați stat prea mult într-o vecinătate primejdioasă. Iată de ce, dacă nu vreți să ajungeți ca vecinul vostru din strada asfaltată, ieșiți din bănci. Este ultimul meu avertisment. Faceți penitențe. Pocălți-vă. Ieșiți din bănci, veniți pe banca penitenței. Urați pe scaunul pocăinții! (*Sunete de trompete și timpane*)

FATA (*aduce pe CASIER înăuntru*)

CASIERUL (*în costumul de bal trezește oarecare atenție*)

FATA (*arată casierului un loc, se așază alături și-i dă explicații*)

CASIERUL (*amuzat privește în jur. Muzica încetează. Aplauze ironice*)

OFITERUL (*în față*): Ascultați pe camaradul nostru. Să vă spună cum a aflat calea spre banca penitenței.

SOLDATUL (*bărbat tînăr — iese în față*)

UNUL: Așa și arăți! (*Risete*)

SOLDATUL: Să vă vorbesc despre păcatul meu. Mi-am dus viața fără să mă gîndesc la sufletul meu. M-am gîndit numai la trup. L-am pus înaltea sufletului și l-am crescut tot mai mare și mai lat în fața acestuia. Sufletul era complet ascuns în spatele lui. Cu trupul am căutat să cuceresc gloria și n-am știut că măresc umbra în care sufletul se ofilea. Păcatul meu a fost sportul. L-am practicat fără să chibzuiesc o clipă. Eram mîndru de viteza picioarelor mele pe pedale, de forța brațelor mele pe ghidon. Ultimele de toate cînd spectatorii mă admirau. Mi-am dublat eforturile și în toate concursurile conduse cu trupul, am ieșit primul. Numele meu era pe toate afișele, pe toate gardurile, pe milioane de foi volante. Am devenit campion mondial. În fine, m-a avertizat sufletul. Își pierduse răbdarea. La unul din concursuri am căzut. M-am rînit ușor. Sufletul îmi dădea răgaz să-mi revin. Mi-a lăsat destulă putere să găsesc o cale de ieșire din impas. Am trecut de pe băncile din sală pe scaunul de penitență. Aici sufletul a găsit liniștea să-mi vorbească. Și ceea ce-mi spune, nu v-a pot reda. Este prea minunat, iar cuvintele mele sînt prea slabe să v-o spună. Trebuie să veniți voi înșivă aci și să-l ascultați în voi. (*Se dă la o parte*)

UNUL (*ride necuviincios*)

MAI MULȚI (*îndeamnă la liniște*)

FATA (*încet către CASIER*): Îl auzi?

CASIERUL: Nu mă deranja!

OFITERUL: Ați auzit povestea camaradului nostru. Nu vi se pare ispititoare? Poți cîștiga ceva mai frumos decît propriul tău suflet? De fapt e foarte ușor, căci nu se află altundeva decît în voi înșivă. Nu trebuie decît să-i dați o

dată liniște. Să stea odată liniștit în voi. Pe banca aceasta stă întotdeauna cu deosebită plăcere. Se află sigur printre voi unul care a păcătuit, cum a păcătuit și camaradul nostru. Aceluia vrea camaradul nostru să-i ajute. Lui i-a deschis drumul. Vino deci. Vino pe banca penitenței. Vino pe scaunul pocăinții. *(E liniște completă. Un bărbat tânăr, puternic, un braț în bandaj, se ridică într-un colț al sălii, traversează zimbînd jenat sala și se urcă pe podiu)*

UN GLUMET *(necuviincios)*

ALTUL *(indignat)*: Cine-i bătăranul ăsta?

CHEMATUL: *(se scoală, se-ndreaptă rușinat spre ușă)*

UNUL: Ăsta-i mitocanul.

FATA-SOLDAT *(aleargă la el și-l aduce înapoi la locul său)*

UNUL: Nu-l apuca atît de delicat.

MAI MULȚI: Bravo !!

ACELA *(pe podiu, la început stingherit)*: Orașul asfaltat a clădit o sală. M-am dus în sala de sport. Eu sînt ciclist. Alerg în cursa de șase zile. În noaptea a doua m-a izbit un alt ciclist. Mi-am fracturat brațul. Am fost silit să renunț. Cursa continuă și-acum. Eu m-am liniștit. Mă pot gîndi în liniște la toate. Toată viața am alergat fără să mă gîndesc. Vreau să mă gîndesc acum la cele șase, la tot. *(Tare)* Pe banca pocăinții să mă gîndesc la păcatele mele ! *(Condus de soldat, cade pe scaun. Soldatul rămîne lîngă el)*.

OFITERUL: Am cîștigat un suflet !

(Răsună trompete și timpane. Soldații împrăștiați prin sală s-au ridicat și ei și jubilează, cu brațele desfăcute)

FATA *(către Casier)*: Îl vezi?

CASIERUL: Cursa de șase zile.

FATA: Ce șoptești acolo?

CASIERUL: Treaba mea. Treaba mea.

FATA: Ești pregătit?

CASIERUL: Taci o dată.

OFITERUL *(în față)*: Acum vrea să vă vorbească acest camarad.

UNUL *(fluieră)*

MAI MULȚI: Liniște !

FATA-SOLDAT *(trecînd în față)*: Care este păcatul meu? Vă voi vorbi despre mine, fără să mă rușinez. Am avut o casă părintească în care lucrurile mergeau rău. Bărbatul nu era tatăl meu — era bețiv. Mama se oferea bărbatilor fini. Primeam de la mama cîți bani voiam. *(Risete)* Nimeni nu avea grija mea, iar eu mai puțin aveam grijă de mine. În felul acesta am devenit o femeie pierdută. Pe vremea aceea nu știam că lucrurile rele de-acasă erau destinate doar să mă facă să-mi păzesc mai bine sufletul și să mă ocup numai de mine. Am aflat asta într-o noapte. Aveam un bărbat la mine și-mi cerea să fac întineric în cameră. Am stins lumina, cu toate că nu eram obișnuită să o fac. Mai tîrziu cînd am fost împreună am înțeles de ce mi-o cerea. Căci nu simțeam la mine decît trupul unui bărbat căruia îi lipseau picloarele. Le avea amputate. Lucrul acesta nu trebuia să-l văd mai înainte. Avea proteze pe care și le scosese în secret. M-a cuprins o groază care nu mă slăbea deloc. Îmi uram trupul — nu-mi mai puteam iubi decît sufletul. Și-acum nu-mi mai iubesc decît sufletul ! Dragostea aceasta este deplină; este cel mai frumos lucru pe care îl știu. Știu prea multe despre ea, ca să vă pot spune totul. Dacă vă întrebați sufletul, vă va spune el totul — totul. *(Se dă la o parte Liniște în sală)*

OFIȚERUL (în față): Ați ascultat spovedania acestui camarad. I s-a oferit sufletul și nu l-a respins. Acum vorbește despre el în gura mare, veselă. Nu i se oferă acum vreunui dintre voi sufletul? Lăsați-l să vă vină. Lăsați-l să vorbească și să povestească; pe banca aceasta nu-l tulbură nimeni. Veniți pe scaunul penitenței. Vino pe scaunul penitenței.

(Rumoare în bănci. Se-ntorc unii spre alții)

COCOTA (vîrstnică, foarte în față, începe să vorbească încă din sală): Ce credeți despre mine, doamnelor și domnilor? M-am refugiat aici pentru că am făcut trotuarul pînă am obosit. Nu mă jenez deloc. N-am idee de localul ăsta. Sînt pentru prima oară aici. Mă aflu aici doar din întîmplare. (Urcă pe podiu) Vă înșelați însă doamnelor și domnilor, dacă credeți că aș fi lăsat să mi se spună acest lucru încă o dată. Vă mulțumesc pentru încredere. Dacă mă vedeți aici — vă rog — mă puteți privi de sus pînă jos, cum vă face plăcere examinați-mă cu ochii în toate amănuntele, nu-mi știrbiți cu nimic, prin aceasta, persoana. Nu mă jenez deloc. N-o să aveți a doua oară prilejul să savurați la fel spectacolul acesta. Vă înșelați amarnic dacă credeți că-mi puteți cumpăra și sufletul. Pe-acesta nu l-am vîndut niciodată. Mi s-ar fi putut oferi oricît, dar sufletul nu era de vînzare. Vă mulțumesc, stimați auditori, pentru toate complimentele. Pe stradă n-o să mă mai întîlniți. Nu mai am nici o clipă liberă pentru dumneavoastră. Sufletul nu-mi mai dă pace. Vă mulțumesc în mod cu totul deosebit, stimații mei. Nu mă jenez deloc. Nicidecum. (Și-a scos pălăria. Soldatul acela o însoțește la banca pocăinții)

OFIȚERUL: Am cîștigat un suflet! (Trompete și timpane. Soldații jubilează)

FATA (către casier): Ai auzit tot?

CASIERUL: Treaba mea. Treaba mea.

FATA: Ce tot mormăi acolo?

CASIERUL: Piciorul de lemn.

FATA: Ești gata?

CASIERUL: Nu încă. Încă nu.

UNUL (stînd în picioare în mijlocul sălii): Ce păcat am? Vreau să-mi auziți spovedania.

OFIȚERUL (în față): Camaradul nostru vrea să vă vorbească.

UNUL (iritat): Stați jos. Liniște. Vorbiți.

SOLDATUL: (un om mai în vîrstă) Să vă istorisesc. Este o poveste obișnuită, nimic mai mult. Din pricina asta a și fost un păcat. Aveam o locuință confortabilă, o familie încrezătoare, o ocupație comodă — totul se petrecea în mod obișnuit. Cînd stăteam seara între ai mei la masă sub lampă și trăgeam din pipă, eram un om mulțumit. Nu doream nici o schimbare în viața mea. Cu toate acestea a venit. Impulsul pentru ea nu-l mai știu — poate nu l-am știut niciodată. Sufletul se manifestă și fără vreo zguduitoare deosebită. El își cunoaște ceasul și îl folosește. Nu puteam în nici un caz să nu-l aud admonestarea. La început inerția mea s-a apărut împotriva lui, dar el a fost mai puternic. O simțeam din ce în ce mai mult. Singur sufletul mai putea să-mi dea o satisfacție durabilă. Și toată viața am năzuit să fiu mulțumit. Acum nu mai găsesc mulțumire la masa cu lampă și cu pipa lungă în gură, ci numai pe scaunul penitenței. Iată povestea mea foarte obișnuită. (Trece la o parte)

OFIȚERUL (în față): Camaradul nostru v-a spus povestea lui.

UNUL (venind grăbit): Păcatul meu! (Sus) Sînt tată de familie. Am două fiice. Am pe nevastă-mea. O mai am și pe mama. Locuim toți în trei camere.

E foarte plăcut la noi. Fiicele mele — una cîntă la pian — cealaltă brodează. Nevastă-mea gătește. Mama udă ghivecele cu flori de la fereastră. Nu-i plăcut la noi. E prea multă comoditate. E comoditatea însăși. E splendid la noi... extraordinar... exemplar... practic... ireproșabil... (*schimbat*) E îngrozitor... dezgustător... pute la noi... sărăcăcios... absolut meschin cu cîntatul la pian... cu brodatul... cu gătitul... cu udatul florilor... (*izbucind*). Am un suflet! Am un suflet! Am un suflet! Am un suflet! (*Se repede la banca penitenței*).

OFITERUL: Un suflet e cîștigat! (*Trompete și timpane. Mare tumult în sală. Mulți se ridică la sunetul trompetelor și timpanelor, se scoală din bănci: Care e păcatul meu? Ce păcat am? Vreau să-mi cunosc păcatul! Vreau să-mi știu păcatul!*)

OFITERUL (*în fașă*): Camaradul nostru vrea să vă istorisească. (*Liniște adîncă*)
FATA: Îl vezi?

CASIERUL: Fiicele mele, nevasta mea. Mama mea.

FATA: Ce tot îndrugi?

CASIERUL: Treaba mea. Treaba mea. Treaba mea.

FATA: Te-al decis?

CASIERUL: Încă nu. Încă nu. Încă nu.

SOLDATUL (*de vîrstă mijlocie, ieșind în fașă*): Sufletului meu nu i-a fost ușor să triumfe. A trebuit să m-apuce zdravăn și să mă zgîlție. În fine, a folosit mijlocul cel mai grav. M-a băgat în pușcărie. M-am înfruptat din casieria care mi-a fost încredințată. Am furat o sumă mare. Am fost prins și condamnat. În celulă am avut însă liniște. Asta o dorise sufletul. Și-aici a putut în sfîrșit să vorbească cu mine deschis. M-a silit să-l ascult. În singurătatea celulei am petrecut cele mai frumoase zile din viața mea. Și cînd am ieșit n-am mai dorit să petrec decît cu sufletul meu. Am căutat pentru el un loc liniștit. L-am găsit pe banca pocălnițil, unde îl găsesc în fiecare zi cînd vreau să petrec o oră plăcută. (*Se dă la o parte*)

OFITERUL (*în fașă*): Camaradul nostru v-a vorbit despre orele sale plăcute pe scaunul penitenței. Care dintre voi se vrea scos din păcatul său? Al cui păcat este unul de care să se scape cu bucurie aici? Aici găsește odihnă, liniște. Vino pe banca penitenței!

TOȚI (*strigînd și agitîndu-se în sală*): Nu este păcatul nimănu! Nu este vina nimănu! Vreau să-mi aud păcatul!! Păcatul meu. Păcatul meu. Păcatul meu.

FATA (*insistentă*): Ce strigi tu?

CASIERUL: Casieria.

FATA (*foarte insistentă*): Ești gata?

CASIERUL: Acum da!

FATA (*atîrnîndu-se de el*): Te conduc acolo. Te asist. Te voi asista mereu. (*Extatică în sală*): Un suflet se vrea ascultat. Am căutat sufletul acesta. Am căutat acest suflet. (*Larma se stinge. Se face liniște*).

CASIERUL (*sus, FATA alături*): De azi dimineată sînt în căutare. Am căpătat un impuls să merg în căutare. A fost o ruptură totală... fără posibilitate de întoarcere... s-au rupt toate punțile. Astfel am fost în marș de azi dimineată. Nu vreau să vă rețin cu locurile în care m-am oprit. Nici unul nu merita ruptura mea decisă. Am mers înainte viguros... cu ochii deschiși... pipăind cu degetele... cu capul limpede. Am trecut pe lîngă toate. Una după alta stațiile se topeau în spatele meu pribeag. N-a fost asta, nici cealaltă, următoarea nu — a patra — a cincea nici altă. Ce poate fi? Ce ar putea fi deci ca să merite efortul acesta integral?... Sala aceasta! Răscolită de sunete

— cu bănci ocupate. Sala aceasta ! Din băncile acestea crește. . . vruiește împlinirea. Liberată de zgură se ridică în lauda de sus. . . topită din aceste două lucruri înclinse în foc : spovedanie și penitență ! Stă aci ca un turn strălucitor — puternic și luminos : Spovedania și penitența. Le clamați; vouă vreau să vă spun istoria mea.

FATA: Vorbește. Sînt lîngă tine. Voi fi mereu lîngă tine !

CASIERUL: De azi dimineață sînt pribeag. Mărturisesc: m-am înfruptat din banii ce-mi era încredințați. Sînt casier de bancă. O sumă mare, rotund șalzeaci de mii ! Am dispărut cu ea în strada asfaltată. Acum sînt desigur urmărit — un premiu s-a pus probabil pe capul meu. Nu mă mai ascund. Mărturisesc. Cu toți banii din toate casierile băncilor lumii nu-ți poți cumpăra ceva de preț. Cumperi din ce în ce mai puțin decît plătești. Și cu cît plătești mai mult, cu atît mai neînsemnată este marfa. Banii înrăutățesc valoarea. Banii ascund veritabilul — banul este cea mai meschină șarlatanerie din toate înșelăciunile. (Scoate banii din buzunarul de la frac). Sala aceasta este cuptorul încălzit de disprețul vostru pentru toate excrocheriile. Vouă vi-l arunc, să-i călcați într-o clipă în picioare. Aici s-a înlăturat din lume ceva din înșelăciune. Trec prin băncile voastre și mă predau primului sergent de stradă: caut după spovedanie pocălnică. În felul acesta va fi desăvîrșită. (Aruncă în sală bancnotele și monedele. Bancnotele flutură pe deasupra celor uluiți din sală și le cad la picioare. Apoi se dezlănțuie o luptă îndîrjită pentru bani. Adunarea se dizolvă în învălmășeala celor care se zbat. De pe podium se reped în sală soldații de la instrumentele de muzică. Se răstoarnă băncile, țipete răgușite șueră. Pumni plesnesc trupurile. În fine, grămada crispată se rostogolește spre ușă și iese)

FATA (care nu a participat la luptă, stă singură între băncile răsturnate)

CASIERUL (se uită zîmbind la fată): Stai lîngă mine, stai mereu lîngă mine, stai mereu lîngă mine ! (Observă timpanele părăsite, ia două ciocănele): Mai departe (scurtă bătaie în toabă). Din loc în loc (Percuții izolate după grupele de propoziții) Cete de oameni în urmă. Un gol întins. Spațiu dobîndit. Spațiu. Spațiu. (Bătăi în toabă). O fată e aci. Rămasă. . . dreaptă. . . din talazurile rislpite (toabe). . . O fată și-un bărbat. Grădini străvechi deschise. Cer înseninat. Voci din creștetul tăcut al copacilor. O plăcere. (Toabe) O fată și un bărbat — eterna statornicie. Fată și bărbat — împlinire în gol. Fată și bărbat — început împlinit. Fată și bărbat — simburile și coroană. O fată și-un bărbat — sens și ținută și scop. (Bătăi continue în timpane, încheiate cu o bătaie învălmășită)

FATA (se retrage spre ușă, dispare)

CASIERUL (sunetul de toabă se stinge lent)

FATA (deschide ușa brusc. Către sergentul de stradă, arătînd spre casier): Iată-l ! Eu ți l-am arătat. Eu merit premiul.

CASIERUL (lasă ciocănelele să-i cadă din minile ridicate cu ele în aer): Iată-mă. Sînt aici, stau deasupra. Doi sînt prea mulți. Spațiul nu cuprinde decît pe unul. Singurătatea este spațiul. Spațiul este singurătatea. Răcoarea e soarele. Soarele și răcoarea. Trupul singurează în febre. În febre îngheață trupul. Cîmpuri pustii. Gheață care crește. Cine scapă ? Unde-i ieșirea ?

SERGEANTUL: Mai are sala și alte uși ?

FATA: Nu.

CASIERUL (scotocește în buzunar)

SERGEANTUL: Umblă prin buzunar. Stingeți lumina. Îi oferim o țintă !

FATA (stinge lumina Un singur bec rămîne să ardă din candelabrul care se stinge. Becul luminează sîrmele candelabrului în așa fel încît par să alcătuiască un schelet de om)

CASIERUL (îngropînd mîna stîngă în buzunarul de la piept, cu dreapta luînd o trompetă și suflînd spre schelet): Descoperit ! (Sunet de trompetă). Batjocorit în crengile încărcate de zăpadă... binevenit acum în sîrmele încurcate ale candelabrului (Sunet de trompetă) Ți-anunț sosirea mea ! Urcînd în curbe abrupte mă tîrăsc în sus. Mi-am folosit puterile. Nu m-am crușat ! (Sunet din trompetă). M-am chinuit greu cînd aș fi putut ieși la cale așa de ușor — acolo sus în copacul de zăpadă, cînd ședeam pe o creangă. Trebuia să fii mai insistent. O cît de mică scînteie de lumină mi-ar fi ajutat și m-ar fii scutit de osteneli. Nu era nevoie decît de ridicol, de puțină rațiune. (Sunet de trompetă). De ce am coborît ? De ce am alergat pe drum ? Unde mai alerg ? (Sunete de trompetă) La început stă aci — oase goale ! La sfîrșit tot aci — oase goale ! Din zori și pînă-n miez de noapte gonesc în cerc — iată acum degetul care face semn și-mi arată ieșirea... încotro ? (Înăbușă răspunsul în cămașa de la piept. Trompeta moare cu un sunet tot mai slab la gura sa)

SERGEANTUL: Aprindeți din nou lumina.

FATA (O aprinde, în aceeași clipă explodează pocnind toate becurile)

CASIERUL (cu brațele întinse cade în fața crucii cusute pe fundal. Geamătul său răsună ca un « Ecce » — ultimul suflu susură ca un « HOMO ».)

SERGEANTUL: S-a produs un scurt circuit în conductă !
(Întineric complet)

În românește de HORIA STANCA

GEORG GROSZ, La cafenea ►



PROZĂ

FRITZ VON UNRUH

CUTREMUR

SCHIȚĂ

Vuia străzile de zgomote, ecouri și ecoul ecourilor. Se cutremurau temelii de case. Respirații gâfite abureau ferestre; monștrii mișunau prin orașul ruinat. Clemens sări în picioare; aer roșu se prelingea în cameră. Zgribulit în manta, cu ochi încremeniți privea prin lucarnă în stradă: masculi subțiri cu picioare roșii mărșăluiau în jurul mașinilor iadului; vedeniile nopții le biciuiau voința; pietrele caldarîmului se cabrau asemenea trupurilor omenеști. Călcate în picioare, se prăbușeau zornăind ca niște schelete și o dîră de sînge țîșnit din inima omenirii stropi cerul drept în mijloc. Clemens căzu în genunchi, își înfipse mîinile ca niște burghie în cerul împrăștiind scînteii, ca și cum ar fi căutat ceva. « Trebuie — urlă el — să te prosterni adînc, pînă simți pogorîndu-se din nou harul. Dar în timp ce demonii pămîntului îi dădeau cu tifla prin aerul zdrențuit, se prăbuși, lac de sudoare înghețată, la pămînt, alături de prietenul său. — Un glas ca de bici șfichiui prin corpul de gardă: « Fraților, trec trei baterii de patruzecișidoi ! » Chelnerul se îndepărtă de la masă, îl prinse ca într-un clește pe toboșar — « cine se atinge de fata mea, îl ucid » — care-și ridică pumnul, dar, în somn, îl lăsa iar jos. Cu capul descoperit, stătea acum chelnerul pe trotuar, ridea, mișca din buze și număra pe degete, parcă ar fi avut cincizeci de degete, deși nu se vedea nimic. Cînd dădu să-și aerisească foaia de cort, se repezi spre un tractor, dar se pomeni cu o lovitură atît de puternică încît, dacă un ofițer nu l-ar fi zmulș de acolo, apucîndu-l de mînă, ar fi fost strivit de roțile mai mari decît un stat de om. « Învechit, învechit, » striga adresîndu-se oamenilor, alergînd și luînd-o înaintea vagoanelor, în fața locomotivei: « Oprește ! ». Dar trenul, cu tunete de fier și scuișind foc, se strecură mai departe, înspre dealurile întunecate, zmulse crengile unui măr de la marginea drumului și trecînd înainte, despica un trunchi pînă la jumătate. Cineva care-i veni în ajutor, se alese cu coapsele zdrobite. Izbucniră țipete, oameni alergau, dispăreau în beznă. Metru cu metru părea că pătrunde forța metalului în viața flecăruia. Chelnerul era în plin cîmp, cu capul chilug, rece ca gheața, și gulerul îl strîngea. Ridică de jos creanga de măr zmulșă și strigă amenințător în urma locomotivei: « Opriți-o ! Opriți-o ! » Dar nici măcar urechile lui nu auziră strigătele. În

umbre și în conture de flăcări recunosc, printre chipuri leșinate, suflute de adolescenți. Umerii multora se ridicau și se prăbușeau disperați, în timp ce oțelul tiranic puneă stăpînire pe alte porțiuni de pămînt. Cînd zări toate astea, genunchii începură să-i tremurâ laolaltă cu lumea întreagă care se zguduia în cercuri tot mai mari și atunci, aidoma tuturor, lăsă să-i cadă brațele neputincioase. Sări într-un vagon care trecea cu viteză și-și îngroapă capul în fin, printre saci. Orașul devenea tot mai liniștit. Trecură ceasuri pînă ce aerul începu să se lumineze plumburiu. Conturile se desenau argintii. Din grădini țîșneau soldați. Aromă de cafea adia dinspre bucătăriile de campanie; răcoarea zorilor prindea să răsune de zgomotele numeroaselor companii gata să pornească din nou în marș.

Locotenentul se opri, își frecă bărbia nerasă, care scîrțîi. «Frumoasă madonă» «Foarte frumoasă, răspunse Hillbrand; mai ales cînd ești sub arme, zîmbetul amabil care învăluie buzele acestui chip de Fecioară, te încălzește». «Măcar de l-ar înțelege omenirea; fiindcă, ridicîndu-ne turnul vieții noastre terestre, cugetele ni s-au tulburat din nou și orice posibilitate de a ne mai înțelege a pierit, avem un Dumnezeu francez, astăzi, unul german, altul rus, altul englez și așa mai departe.» Se uită la Hillbrand și întră în biserică. Sergentul se urcă pe apărătoarea roții și-și lăsă fruntea pe brațele blînde, subțiri, din lemn, ale Maicii Domnului. Se rotea în jurul făpturii ei pămîntul, îi pătrundea în inimă și se rostogolea din nou, jos. Îl treziră vuietele zguduind casele, dinspre periferie. Tunurile antiaeriene trăgeau în biplanele franceze. Și fiindcă străzile trebuiau să fie evacuate, își căută un adăpost. Clemens se refugie pe o colină care străjuia orașelul. Crengi ghintuite cu muguri zăbreleau nesigur cerul. În urma pașilor lui, rămînea iarba încărunțită de vînt. Fu copleșit de imaginea unui copac care creștea drept în sus, năpădit de crengi și încrîngături. Un farmec firesc învăluia peisajul încremenit. Și -l tulbură. Îngîndurat, pășind pe dale de piatră cu scînteieri aurii și mușchi secular, străbătu curtea unei biserici și se îndreaptă spre capela mortuară. Ușile erau deschise; intră. O bancă pe care voi să se așeze, se prăbuși; celelalte, putrede, se sprijineau reciproc. Pe zidul umed, inciufercat se aflau monumente funerare cu încrustături pioase. Sub chipul sfîșiat al unei penitente zăceau, prăfuit, unelte de măsurat și trupul din lemn, îmbucătățit, al sfîntului Hilariu. Pe zidul opus, odihnea în marmură episcopul de Longuyon și Marville. Liniște răcoroasă jeluia pe morminte. Pe o cornișă era o țeastă. Învăluită în lumina gălbuie ca de ceară. Alături, piramide din lemn ciudat, albastru-roșetic, stăteau întru aducerea aminte a unor flînte care au fost o dată. Orbite sumbre sorbeau în bezna lor eternă lumina. Vîntul ca un clinchet, se strecura înăuntru, fluiera și dispărea. Gol de gînduri, Clemens urcă la amvon. Mantaua îi atîrna. Sub el erau oseminte putrede. Lumi și treburi lumești, asemenea vechiturilor, se sfărâmau prin ungherele capelei. Molizi vijilau în fața intrării, lumini pustii din el și din preajma lui îl cutremurau. Privea țintă cenușii din jur, de parcă ar fi fost ultimul om rămas pe lume, alături doar viermi și țărîni. Cu cine ar fi putut să stea de vorbă? «O, înlăntuite, — se aplecă asupra unui chip al Mîntuitorului batjocorit, — nu ne-ai promis tu o împărăție a cerurilor? Coboară și privește-ți lumea. Nebunia a cuprins omenirea. Dacă trăiești, ucisule, ridică-te!». Striga amarnic, ecolu tremura printre morminte și se pierdea hăuind în depătare. Cu mădularele obosite, parcă gonit din urmă de un străin, se strecură, ținîndu-și răsuflarea, din capelă. Își roti ochii peste întinderile nesfîrșite și văzu toate drumurile adunate parcă într-un punct, în mijloc. Pretutindeni se mișcau picioare, mărșăluiau regimente, uruiau baterii. Vuiet nesfîrșit de trupe în mers. Asemenea clipocitului a mii de pîraie zorind spre mare. Sîmțea pînă în gît zvîcnetele inimii. «Oare nici un fel de viață nu are preț? Nu sîntem decît mijloace! Dar care-i scopul? Pe ce să pun temei dacă totul se clatină în jurul meu? Oare din singele nostru țîșnește asemenea beznă» — Se ridică șovîind și-n fața ochilor, în jurul său, nu văzu

decît mii de ţeste umane stivuite înalt, cît un zid. Un osuar. Cu oase putrede, cafenii înverzite de ploaie, cu iz amăru. Pe fiecare strat de ciolane, un rînd de scăfirlii. Cu cît le privea mai mult, cu atît ochii îi deveneau mai înflorător de vii. Ris îngheţat pe guri larg deschise. În imperiul încremenit al morţilor domnea liniştea. Suflînd din greu, cuprinse cu amîndouă mîinile sute de osemine: « O, prea fericită confraternitate! Groapă comună! Azi sîntem încă sub imperiul urii şi al setei de distrugere, dar mîine, mai înainte ca primăvara să se fi ivit, vom fi morţi, fie bruni, fie blonzi; aceeaşi frăţietate, fără nici o deosebire, sumbră ca aceasta de aci. Oare doar moartea o poate realiza? »

Chelnerul zăcea pe două sute de pături de lînă pe care un autocamion le transporta de la comandamentul etapei spre front. Era după amiază cînd se trezi dintr-un vis urît — 8000 de cuie năvăleau asupra lui — stringînd: « Opriţi-vă! Opriţi-vă, pentru Dumnezeu! » Dar şoferul care-l luase să-l ducă pînă la primul spital, îl socoti « sonat » şi nu luă în seamă strigătele. « Ei, da, să opresc! Aici, în armată, în toată armata, nu mai există oprire », şi apăsînd pe accelerator, porni în iureş. Zvîrlit dintr-un colţ în altul, chelnerul bătea, ca o păpuşă, ba ici, ba colo, cu mîinile şi cu capul. Zadarnic. I se păru că de picioare îi atîrnă cuie — « Luaţi-ne şi pe noi, iată ziua se îngîină cu noaptea » — pătrunzîndu-i în carne. De pe la miezul nopţii i se păru că vede vreo 8000 de cuie noi, crescînd, ba simţi chiar virful primelor 16, 24, 32.000 şi aşa mai departe pînă la infinit, care dubăiau ca grindina. « Vrem să fim bătuţi în cuie », îi răsuna un glas ca de tunet în ureche. Şi un ris nespus de timp. Dădu din cap: « Da, dar şi eu sînt bătut în cuie, toţi sîntem bătuţi în cuie, lumea întreagă e bătută în cuie, pe scînduri! ». Nu sîrîşi bine vaietele cînd, ca nişte soldaţi de plumb, copacii începură să se închine. Plop după plop; ieşeau de sub ferăstraiele care-l retezau, se apropiau de el, care abia mai respira: erau scînduri albe, coaste de lemn. Se stivuiă singure în faţa lui, se aliniau, se geluiau. Şi imensitatea de cuie, asemenea unor gingăanii lucioase, pătrundeau adînc în carnea lor. Apoi tabla ondulată se aşeză pe deasupra grinzilor, ca un acoperămint. Întocmai cum în unele visuri ştii că totul e vis, chelnerul îşi dădea seama de absurditatea nălucirilor. Dar în ciuda lor, paşi înainte, paşi printre scînduri, ca prin nesfîrşite barăci. Numărase vreo 50, pînă cînd, uluit, se pomeni în mijlocul unui cantonament de vreo 500 de corturi, unele mai mari, altele mai mici. 3000 de scule ciocnînd, îi ciocneau capul, iar pămîntul pe care se întinse, obosit, era atît de tare, încît gemu. Mai uluit fu cînd, purtat ca de îngeri, văzu plutînd în spre el răzoare parfumate de iarbă neagră, uşoară ca norii, acoperînd cerul. Zări lîngă el regimete întregi cufundate în somn adînc; pînă şi caii dormeau, zăcînd, încremeniţi. Şi de o dată un ţipăt de însetat! Ca într-un sălaş de ţigani, oameni şi animale, sîngerînd, se amestecară unii printre alţii, căutînd apă. Dintr-un salt fu în picioare, deoarece cunoştea izvoarele, o luă la fugă, urmat de mii de oameni, pînă ce bagheta magică se încovoie. Adăpă zilnic peste 8000 de oameni. Şi cu toate că glasul lăuntric îi spunea că nu el a fost acela care a desfundat fîntîna miraculoasă de pe colina citadelei Montmédy, plutea de fericire, deoarece cunoştea toate tainele. Căldări apărură ca ciupercile. 25.000 într-o săptămînă şi el le dăru, zîmbînd, tuturor, după nevoi. Ca un rege în mijlocul poporului; apoi cerul se întunecă. Aerul sufoca. Glasul lăuntric îi spunea că acesta este fumul celor 13.000 de sobe care se distribuiau săptămînal trupel, şi atunci, cu braţele întinse, strigă: « Dar, ce toţi trebuie să murim sufocaţi? », tocmai cînd oastea îl părăsi, horcăind, cu plămîni ciuruiţi. Făcu un semn în aer şi imediat apărură ochi ciudaţi, care se aşezară în faţa nasurilor şi a boturilor. « Masca de gaze », răsună strigătul salvator din mijlocul

oștirii. Acum gazul dansa, asemenea morții, în jurul oamenilor, dar nu găsi nici un plămîn în agonie. Și atunci chelnerul izbucni în ris, împreună cu întregul popor. Și atât de puternic fu risul acela răutăcios, încît barăcile și corturile se prăbușiră, de parcă ar fi fost de carton; ei însă erau mai ușori decît hîrtia, fiindcă vîntul le trecuse doar pe la nas. Venise de undeva, de pe meleaguri îndepărtate, de pe stînci cafenii. Pe coline erau ruine și capre. De pe cruci, albe, vulturii își luau liniștiți zborul spre înălțimi. Tranșeele părăsite, pline de umezeală mucedă, sorbeau căștile și cartușierele celor căzuți. Se trezi în clipa cînd autocamionul trecea pe șoseaua de la Marville spre St. Laurent. « A fost cu adevărat un vis, sau am ajuns să visăm realitatea? » Se hotări să-și mute gîndurile pe un teren mai sigur: trecutul. Se gîndi la vremurile cînd fusese chelner. La vremurile cînd umbrele de soare de pe terasele hotelurilor, asemenea unor flori ciudate, se plimbau de colo-colo, cînd el ducea punciul cu ghiață și vedea buze încîntătoare sorbindu-l cu paiul. Își lingea acum gîndurile și buzele, vedea automobilele suple alunecînd asemenea lebedelor, improșcînd nisipul în fața treptelor de marmură. « Vai, izbucni deodată, îndurați-vă, îndurați-vă! O, drumurile, înfiorătoarele drumuri. Din pricina lor va eșua atacul nostru! Dați-ne oameni, dați-ne lopeți! » « A fost vorba și 2000 de brațe se întinseră și apucară tot atîtea dacă nu chiar mai multe lopeți și hîrlețe. Vagoane de sfîrșimături de bazalt umplură toate gropile șoselelor. Urmări imediat compresoarele cu aburi, nivelînd. Oameni bruni cu capele albe, roșii și portocalii, cu bretele, lucrară ziua și noaptea, răzuind noroiul. Și în delirul care-l cuprinsese se vedea acum în trăsura nupțială și-i veni să ridă privind la tresele aurii, la caii bălțați, la birjarul cu bici de mătase. Dar deodată caii se poticniră, prinși între sîrme ce se lungeau și se tot lungeau, se înghimpau înfășurînd trăsurile, caii, oamenii, prietenii și dușmanii, lumea întreagă. Copleșit de povară, se sălta brusc: « De ce mă sugrumi, de ce mă zdrobești? » Dar pînă hăt departe, pînă la sute de mile distanță, ochii lui nu vedeau decît sîrmă ghimpată și iar sîrmă ghimpată. Degetele lungi îi scormoneau creierii și-i trăgeau nervii afară, ca pe niște sîrme. Mașina se opri la St. Laurent, în fața unui steag cu cruce roșie. « Ce-i cu asta, auzi, cu prin vis, e nebun? ». Încercă să se ridice, dar fu tras înapoi. « Cunoaștem; nervi zdruncinați. » « Nebun? » urlă chelnerul. « Doamne, nu eu, nu eu » și cu degetele înfîpte în gît, se ridică în fața medicilor: « Ajutați-mă », și vrînd parcă să sfîșie ceva: « atacul e poimîine ». Și repeta: « Poimîine! ». Clemens se feri de cai care se băligau. — « Ți se rupe inima ». « Ce-i? » și Werner scoase șaua și o așeză pe ladă, în timp ce el, ștergînd cu un șomoig de paie spînarea nădușită a calului, spuse: « Și totuși nu are nici un rost! » Se feri cînd calul vru să-l muște. Prin ușa grajdului, privea în noapte. « Măcar Verdunul dacă ar fi o fîgăduială! » « Ce fel de fîgăduială? » Întrebă Werner, așezînd în iesle nutreț cailor. Ochii învățătorului scînteiară: « Asta o să zmulgă omenirea de la stîlpul infamiei! » « Războiul? Credeți? » — « Aa! ». Dar Werner clătină din cap: « Cît timp vom fi oameni: niciodată! » Clemens repetă: « Niciodată! », plecîndu-și capul și strîngînd pumnii. — « Niciodată, domnule căpitan? Dar totuși trebuie să vină de undeva și mîntuirea? » — « Prietene, să nu ne avîntăm prea mult; e periculos; mai bine-i în voia legilor naturii. El, căroră li se supun toate, nu ne pot influența nici pe noi, nici pe cei din jurul nostru, atîta vreme cît datoria este o cerință divină ». — « Datoria? », întrebă Clemens iritat. Într-adevăr mare cuvînt și greu; trezește în fiecare noi elanuri. Dar tot ceea ce a rămas în urma ei, e meschin. Niciodată datoria nu a încălzit atît de mult, ca odinioară, adevărul și cerul. . . » Căpitanul ridică lanterna și spuse cu glas poruncitor: « Să mergem, să mergem. » Dar Clemens se propti în ușa, glasul lui dobîndi deodată o ciudată putere: « Oare inima nu rabdă decît ceea ce ne-a rămas în obiceuri, adică să ne fie teamă de îndată ce simțim suflul creației? Căpitane, sîntem oare chiar atît de nevoinici, încît să nu ne putem înțelege decît

pe pragul lumii celeilalte? Oare suntem sortiți să rămânem sclavi pentru totdeauna, pentru o veșnicie? Oare nu pășește sufletul înaintea veacurilor? Oare trebuie să ne lăsăm dominați de schelete? Dece ne este permis să doborîm copacii în care s-au înscut vîrmi și nu ne este permis să înlăturăm fruntariile care ne limitează? Credeți că tineretul din tranșee moare inutil? Că spiritul luminat al acestui tineret este ahtiat doar după bunuri pămîntesti? Nu vă dați seama că toate strădaniile noastre sînt îndreptate spre o comunitate sacră? Spre înfrățirea spirituală? Nu ne interesează fortărețele sau țările! Dacă lumea-i putredă, otrăvită, dacă în sufletul ei colcăie putregaiul, n-are decît să piară! Eu voi fi primul care să arunc făclia aprinsă în acest cuib al pierzaniei! Fiindcă trupul trebuie să devină din nou templu al sufletului! Dacă Verdunul ar fi o făgăduială, fiecare soldat ar trebui să se îndrepte într-acolo înarmat! Ia dracul toate aceste considerații! Eu presimt o generație mai puternică. Și ca mine simte fiecare azi! Deocamdată lumea tace, dar într-o bună zi, ea nu va mai putea să fie ținută în frîu! Popoare ale lumii, nimeni nu se preocupă de lumina spiritului, fiindcă de ea e vorba. Zadarnic se irosește praful de pușcă! » Nici nu observă că în colțul său umbrat, Werner se prăbușise cu totul, ci ridicînd mîna amenințător strigă în noapte: « Vai celor ce ni se așează în cale! » Cînd căpitanul își ridică privirile, Clemens nu mai era acolo. Cu ochii ațintiți în para luminării, mîngîia botul scorțos al calului și repeta: « Da, fiecare o simte. Cine poate lămuri acest instinct al seminției umane? Da, trebuie să ne înflăcăram, pînă, ce zgura nebuliei se va scutura de pe trupul Europei! » Și ridică lăterna, luminînd parcă drumul de unde ar fi trebuit să apară acest viitor. « Fiecare simte! ». leși din grajd. « Fiecare ». Afară începuse să ningă liniștit.

Pe întinderea pustie, înzăpezită, în vîlmășag de fulgi, chelnerul se ghemui lîngă mormîntul unui soldat. Galopînd, dispărea și apărea și iar dispărea un călăreț, cu pelerina umflată de vînt, de parcă ar fi vrut să prindă în ea greul cerului de iarnă sau să străpungă norii. « Alo ». Dar singuraticul dispăru din nou. Chelnerul îmbrățișă crucea de lemn. Era putredă; sîrmă ghimpată împrejmuia colina. — « Oare și morții trebuie să fie împrejmuți cu sîrma asta blestemată? » — « Cum? », se ivi un flăcău pe care nu-l zărise pînă atunci, pe acolo. — « Umblî la morminte, ticălosule? ». Ochii chelnerului sticleau. Cînd începu să vadă mai deslușit, un cal fără stăpîn care-l adulmecase se sperie, o luă la fugă, zvîrlind cu copitele bulgări negri de pămînt în urma lui. Pete de sînge pe postațe albe se mișcau pe înălțimi. Recunoscu soldații din batalioanele de muncă, în foi de cort; sacadat, cum fac copiii cînd vor să sece marea cu lopețile, curățau drumurile de zăpadă. Chelnerul îngenunchie lîngă sîrme, își lăsă fruntea pe ghimpi: « Au! ». Din nou omul îl amenință: « Te împușc! ». Se auziră răbufnituri. Dar nu erau decît cai galopînd. Chelnerul își scutură capul, zăpada se împrăștie de pe păr. « Vreau doar să-i ajut mortului, să se poată mișca mai în voie; o fi sătul de atîta sîrmă ghimpată » Glasul răsuna în pustiu. Doar un corb, buhăit de atîtea leșuri, venind de departe, se așează pe cruce. Își uscă penele strălucitoare. Deschise ciocul, aburi cenușii umplură aerul, chelnerul văzu aburi la gura lui, aburi la nările cailor încolonați, aburi pretutindeni unde era viață. Nu mai îndrăzni să se atingă de mormînt; cu pași greoi, clătînînd din cap, porni peste ogoare, fără nici o țință, pe urmele cailor, pînă ce nu mai recunoscu nimic în zăpadă, de atîta zăpadă.



Alteij von Jawlensky: Kopf 1912

KASIMIR EDSCHMID

FIFI ȘI PASIUNEA EI TOMNATICĂ

SCHIȚĂ

Brigitte: *Și acum înțelegi ce e viața?*

Ulrich: *Acum înțeleg moartea.*

Carl Sternheim

*Și niciodată nu va fi iubirea atât de dulce, umilă și curată
Atât de plină de-armonie, ca aceea...*

Ernst Stadler

Fuseseră stropite străzile cu trotuarele lor cenușii, doborâte de oboseala zilei și dîrele late de apă, asemenea unor trene risipite cu gesturile energice, ca de semănători, ale oamenilor, se așternuseră plescînd îndărătnic la pămînt. Era seară.

Sub cerul opalin și gălbui, neobișnuit de calm, sălciile și frasinii din parcuri vibrau acum sfioși și scinteind. În irizările pe care apa le sorbea din aer, oamenii păseau ca în tablourile lui Signac sau Cross. Vreun sfert de ceas, orașul se perpeli în jar molcom de pete gălbui.

Apoi, în șuvițe subțiri, dogoarea se strecură în oraș, făcând una cu dangătul clopotelor și cu graba înspăimântată a unui amurg ce se mistuia. O vreme, asemenea unor guri de tun încinse zile de-a rîndul, lucirea ferestrelor solemne, grave și îmbătrînite ale castelului se răsfrînge asupra caselor pătrate, în penumbră.

Lăsînd în urmă țîșcăituri abia perceptibile, șiruri de felinare, aprinzîndu-se, porniră în fugă de-a lungul străzilor și ajunseră în piață unde, cu forțe dezlănțuite, lumina înțepa și răscolea miile de colțuri, încrucișări și înfundături, deasupra cărora se boltea, întunecat și găurit de stele, un cer de toamnă strîmb și răcoros.

Fifi apăru pe estradă.

Dinspre barăcile de tir răsunau pocniturile țințașilor, o orgă începu să cînte. Dar pe ușa din dreapta a barăcii își făcu apariția un om de statură herculeană, săltă nervos din umeri și orga amuți. Cu virful piciorului drept adus în spate, Fifi își propti brațele ca niște toarte în șolduri și așteptă. Matahala începu să strige. Brațele tăiau aerul, desenau tot felul de arabescuri, se potoleau reciproc și apoi, deschise larg, se întindeu în volute spre public. Purta pe cap o pălărie pleoștită. Urme de degete soioase luceau pe boruri. Haina mototolită îi atîrna pe trupul cu mușchi spongioși, parcă, și respingători. Trebuie să subliniem că avea un aspect masiv, pentru a putea înțelege privirile acelor ochi care — ori de cîte ori matahala își umfla pieptul și se proțăpea cu picioarele larg desfăcute, săltîndu-se ritmic și pompos — deveneau mici, haini, tăgăduitori și speriați cînd, asemenea picăturilor de apă de pe un obiect uleios, se scurgeau spre public. Cuvinte răgușite îi ieșeau din gură. Zbiera. Se adresa furibund publicului: « Veniți s-o vedeți pe Fifi, dansînd. Lume ! veniți cu toții », și făcînd cu ochiul, adăuga : « Numai pentru adulți. . . dansuri plastice . . . scene picante . . . (gura i se îmbăla, cleioasă). . . Suveranul Greciei ne-a făcut cinstea, la Viena . . . Somitățile și-au exprimat admirația. . . », dar din cuvintele și din gesturile nătinge ale brațelor țîșnea atîta scîrbă, încît doi subofițeri chipeși se întoarseră brusc și-și văzură de drum. Deasupra barăcii, litere roșii pe fond albastru vesteau : « Figuri pariziene ! »

Bătrînul făcu semn cu mîna, orga se porni din nou, Fifi se avîntă într-un dans în fața publicului care, zmulgîndu-se din gloată, se adunase iar acolo.

În clipa aceea, doi tineri intrau tocmai la « Frumusețile Orientului », de peste drum. În fața acelei barăci se aflau doi palmieri, o femeie grasă, bătrînă, toată doar bătrînețe, cu ochii alburii, răutăcioși. Era nevasta atletului; « Orientul » și « Parisul » ca două guri nesățioase gata să-și devoreze victimele, stăteau față în față, la cele două capete ale străzii unde se ținea Tîrgul. « Orientul » însă aducea bani frumoși, în vreme ce « Parisul », pe măsură ce rătăcea din oraș în oraș, decădea. Fifi avea glezne subțiri, însă Lizzy, numită Luiza, avea coapse zdravene. Cei doi domni, sfidîndu-i cuvintele obscene, priviră prin niște sticle rotunde o fotografie din Gizeh apoi, dînd de o parte o perdea, intrară la Lydia, « femeia fără trup », care, învelită în catifea verde, ședea într-un fotoliu și avea ochii roșii.

Unul din domni își puse mînușile și după acest gest semnificativ, amîndoi se retraseră cu iuteală. « La Jena studenții s-au bătut pentru mine », le strigă din urmă Lizzy, numită Luiza.

Vorbele ei răspîndiră duhoare în jur, dar cei doi domni se aflau acum din nou în tumultul pieții unde carusele largi se roteau și se rostogoleau în vuiete de muzică, în răsfrîngeri de oglinzi, pluteau deasupra mării de capete agitate și tul-

burate, asurzite de pocnete de împuşcături, de ţipete sfîşiiind cînd ici, cînd colo, aerul care tremura în sunete puternice de clopot dogit.

Franz se întoarse brusc, trăgîndu-l şi pe celălalt după el. Cu anevoie îşi deschise drum prin mulţime şi arătînd spre Fifi spuse îmbujorîndu-se la faţă: « Ce minunată e arcuirea picioarelor ei ». Chipul său, plin de bunătate, de cutezanţă, exprima nobleţea sentimentelor lui.

Şi în timp ce vorbeau, Franz abia mişcîndu-şi buzele, privirile sale se întîlniră cu cele ale dansatoarei şi o vreme rămaseră îngemănate, pînă, ce orga, icnind, se opri din nou. Matahala începu să bată nebuneşte într-o darabană, invitînd mulţimea la spectacol; Fifi dispăru în baracă. Un singur om o urmă; restul se risipi.

Luaţi de valul de oameni, Franz şi prietenul său se pomeniră înghesuiţi în faţa barăcii vopsite în verde, unde sălăşluiau canibalii. Trei cowboy ale căror bluze roşii ar fi trezit hohotele de ris ale preeriilor, trăgeau din cînd în cînd, ca nişte zănateci, focuri de armă în aer. Un mexican autentic flutura pe deasupra capului un harpon în vârful căruia atîrna o bucată de carne sîngerîndă. Se făceau multe glume pe seama canibalilor, deoarece se ştia că este vorba de nişte crocodili, dar în ciuda păcălelii, mulţimea se îmbulzea la intrare.

Urma apoi baraca « Oamenilor zburători »: două fete în tricouri albastre cu brandenburguri argintii; una era blondă, cu forme care abia se rotunjeau, pline de senzualitate; cealaltă, brună, avea ceva din modelele banale ale lui Toulouse Lautrec (lătăreaţă, comună, şuie), era băieţoasă dar totuşi fină, plină de sensibilitate şi candoare. De-a lungul galeriei, familia compusă din şase persoane sufla de zor în instrumente, iar fetele, tremurînd uşor, se legănau nepăsătoare în ritmul valsului banal şi al străzii. Şi totuşi baraca lor atrăgea şi era plină. Totdeauna !

Izbutind să se desprindă din valul mulţimii, Franz reveni cu paşi grăbiţi tocmai cînd, împinsă cu brutalitate din interiorul barăcii, Fifi, reculegîndu-se, reluă dansul, cu aceleaşi gesturi obosite, chinuite, care se înviorară la apariţia lui Franz. Nu se mai aflau acolo decît vreo cîţiva gură cască; publicul se înghesuia la « Oamenii zburători ».

« ... Steaua ochilor mei ... » pluti o frîntură de melodie.

Se făcu tîrziu. Orga amuţi. Fifi se înclină. Atletul anunţă începutul unei noi reprezentaţii. « Chiar acum începe, » strigă el plescînd din buze. Dar nimeni nu se încumetă să intre. Începu să zbiere. Tot nimeni. Şi atunci, ruşinat parcă de pustietatea care domnea în baracă, străbătu stingherit estrada, dispăru în spatele perdelei de la intrare, zăbovi o vreme pînă ce puţinii privitori se risipiră, apoi ieşi din nou. Apăru şi Fifi. Matahala părea un uriaş păianjen răstignit pe stradă. Dintr-un colţ, Franz, cu capul plecat într-o parte, urmărea cu privirea cele ce se petreceau. Lumea se aduna. Omul de pe estradă zbiera, făcea semne cu ochiul, rostea cuvinte cu două înţelesuri, orga cînta şi în urmă, apărea din nou Fifi ...

Oamenii şovăiau, rămîneau cîteva clipe pe gînduri, timpul trecea, bătrînul se înfuria, Fifi dispărea, revenea, de fiecare dată spectacolul reîncepea. Era un dans plin de patimă: momeală pentru ultimii trecători întîrziţi. Fifi părea că se topeşte, dansul lîncezea din nou ... picioarele erau ca de plumb. Doar la apariţia lui Franz îşi mai revenea Fifi.

Erau ceasurile zece. Apăru poliţia; sirena maşinii cu aburi şuieră, mulţimea se răspîndi.

Printre şirurile de poliţişti care ţineau deschisă o potecă, artiştii, unii doar cu paltonul aruncat în grabă peste veşmintele pestrice, înzorzonate, străbătură piaţa împreună cu restul personalului şi în văzul oamenilor adunaţi pe de lături, îndreptîndu-se spre vagoanele în care locuiau. Făceau gesturi banale, care dezamăgeau, dar totuşi păstrau ceva din nimbul tulburător al meseriei. În pas legănat,

cu cizme lungi și împintenați, apărură mai întâi, orgolioși și semeți, cowboii din Garmisch și Dresda.

Își lăsaseră sombrero-urile pe ceafă, țineau mâinile în tocul revolverelor, înspăimîntau pe slujnice și trezeau gust de aventuri palpitante în rîndul băiețandrilor.

Urma apoi grupul de luptători, cam brutali, cu un urs pleșuv, apoi mai spre stînga pășea echipajul barăcii de tir, în redingote înflorate, aducînd întru citva cu portul țărănesc, obișnuit de Rusalii. Și în felul cum se scurgeau spre vagonul-baracă, doi cîte doi, cu capul plecat și purtînd grațios de braț pe mama lor, la fel de înzorzonat îmbrăcată, păreau un grup statuar din porțelan, conceput de duiosul gust mic-burghiez al industriei casnice germane.

O clipă, piața se goli . . . Apoi Fifi . . . Firavă, dar tulburătoare, apăru tremurînd ușor într-un impermeabil galben și piața fremătă. Mîna stîngă, grațioasă, ca o agrafă albă mîngîia reverele și strîngea gulerul la gît. Buzele roșii, pe chipul palid, păreau o ciudată miniatură executată cu vopsele fine. Își făcu loc printre ceilalți. Tîrîndu-și anevoie picioarele, bătrînul, cu o canistră de lapte în mînă, se apropie de ea, îi spuse ceva pe ton răstit. Lydia, asemenea unui animal burduhănos, îmbrăcată doar cu niște pantaloni verzi din catifele, fără pardesiul, pășea năucă, în silă. Lizzy glumea cu toți bărbații. Mexicanul cu crocodilii, se fofilă spre Fifi, care, alături de bătrîn, părea însăși icoana inocenței . . .

În timp ce urca treptele de lemn ale marei barăci galbene în care locuia, se opri o clipă, aruncă o privire transfigurată, visătoare spre locul de unde Franz (pe care totuși, într-un mod cu totul ciudat și înexplicabil, nu-l vedea), cu o frîntură de zîmbet pe buze, o sorbea din priviri, în timp ce mexicanul, cu un gest deșuchiat o cuprinse de șolduri și o împinse pe ușa barăcii, înăuntru.

O dureroasă înfiorare a umerilor fu răspunsul ei.

După un răstimp, mexicanul părăsi baraca. Își răsuci cu gesturi elegante, de nobil roman, o țigară și porni agale spre birtul artiștilor. Franz dădu de mai multe ori țîrcoale barăcii, privi spre ferestrele luminate, auzi de cîteva ori glasuri care se ciorăvăiau, sfîșiiînd liniștea încăperii.

De undeva, cu pași greoi, uniformi, sacadați, se apropia patrula.

Era tîrziu.

Plecă.

Fifi dansa în fiecare seară. Vremea se răcorise. Cerul se boltea ca un uriaș arc încordat. Luna bezmetică îl escalada noapte de noapte.

Smuls din felul său de viață, simțind că toate punțile spre lume se prăbușesc, Franz se trezi atras tot mai mult de vraja celui dans. Dar, în timp ce zi de zi afluența creștea la « Oameni zburători », iar « Orientul » făcea afaceri bune pe seama bărbaților mai vîrstnici, « Parisul » nu ajungea să dea uneori, între 8 și 10, decît o singură reprezentație. Fifi dansa în pauze. Bătrînul făcea cu ochiul, dar pe măsură ce vremea trecea, devenea mai nervos. Anunța într-una începutul reprezentației, dădea de-o parte perdelele de la intrare unde Fifi își continua dansul. Dar nu intra nimeni. Arareori doar, unul sau doi. Și atunci bătrînul își înfigea ghearele în umerii fetei și o împingea cu brutalitate pe estradă. Fifi dansa, fundalul albastru al draperiilor dădea grație și relief mișcărilor ei, dar truditele volute ale brațelor și picioarelor erau asemenea unor scurte zbateri de aripi de libelulă încremenită pentru o clipă deasupra unui lac de cleștar. Cu cît seara înainta în noapte, gesturile ei deveneau mai oboșite, mai greoaie, mai frînte. Cînd sfîrșea, cu obrajii îmbujorați, răcoarea nopților de toamnă i se prelingea pe trupul transpirat.

Cîteva zile, din colțul său retras, Franz o urmări înduioșat dar și plin de admirație. Uneori i se părea că la următorul pas Fifi se va prăbuși, topită. Dar nu. I-ar fi displicut să intervină și să se apropie de ea într-o asemenea clipă, sub privirile urdu-

roase ale bătrînului și cu atitudini de îndrăgostit milos. Fascinația pe care această copilă o risipea, subjugîndu-l, îi răpise pînă și curajul gesturilor ușurate. Cînd și cînd, uneori, privirile lor se încrucișau și asta avea pentru el înțelesul unei supra-pămîntești și tulburătoare dăruiri.

Nu ajunsese încă să schimbe un cuvînt, dar contopirea sufletească se realizase plenar.

Și apoi veni seara aceea . . . Într-o joi.

O seară minunată, cu unduiri de răcoare, înstelată, plină de susurul tainic al parcului. Adumbrit și amorf vară, plin de promoroacă iarnă, dar totdeauna frumos, parcul englezesc, asemenea unui fluviu, tăia în două orașul. Salbele de lumini ale străzilor mărginașe alergau spre el, scînteiau în lacul minuscul care nu reflecta niciodată bezna. Primea totul cu acea mare și adîncă înțelepciune, de parcă totul i s-ar fi cuvenit. Tainic și tăinuind, închis în sine, o oază de puritate care adăpostea pe oricine și în jurul căruia centrul orașului se rotea cu toate luminile lui. Joi seara. . .

Era frumos.

Între orele șapte și opt sau mai precis în clipa cînd orologiul castelului vestea că nu au mai rămas decît cinci minute pînă la șapte și jumătate ! Franz se îndrepta alene spre Tîrgul care își relua activitatea încheiată la orele șapte, cînd artiștii cinau. Pășea tihnit, fără gînduri, nici măcar cu vreo imagine a dansului executat de Fifi, nici măcar încercînd să înțeleagă semnificația lui, dar totuși mînat de o vagă dorință spre locurile acelea. Era încă într-o stare de semi-visare cînd prundișul scîrțîi, pași puternici și gesturi grăbite îl ajunseră din urmă și cineva se năpusti asupra lui, mai-mai să-l doboare. O luă la fugă peste răzoarele de iarbă, nimeri în niște zăbrele, sări peste ele. Își pierdu pălăria, își sfîșie mîneca hainei, pieptul îi zvîcnea. Ocoli o statuie împrejmuată cu un gard, se întoarse și o luă pe o alee mai întunecată, își înfipse mîinile în ceafa unui om și-l repezi cu atîta forță, încît necunoscutul se prăbuși, cu zgomot surd, lîngă un gard de stacheți. În aceeași clipă, în spatele lui, pe alee, apărură, zorind spre el, lumina roșie a unei țigări aprinse, iar lîngă el, cu brațele întinse, cu ochi mari, doar zîmbet și neasemuită scînteiere de lumini albastrii : Fifi. Două cercuri mari de lumină erau ochii aceia pe chipul ei.

Cu brațele larg deschise, copilărește, dar parcă pornite din adîncurile ființei ei, făcu un pas spre el. Timpul trecea nespus de încet, chipul ei era transparent, în mijloc luceau cele două ostii. În aceeași clipă, cîteva focuri de revolver, trase repede unul după altul, șuierară lîngă ei. Priviră în jur, dar cînd privi doar Fifi, nu-l zări decît pe Franz aplecat asupra unui om, căruia după ce-i smulse revolverul alerga acum înapoi spre ea, încă înmărmurită de spaimă. Dar nu apucă să-i spună un cuvînt, fiindcă lumina țigării se opri între ei, spintecă aerul și-i despărți.

Era mexicanul. Gîfîind îl întrebă pe Franz : « Rănit ? » Franz îi arătă revolverul și mogîldeața de lîngă zăplaz. Mexicanul se încruntă, scuipă, lovi mogîldeața în burtă, o ridică de un picior, răsucind-o cu fața în sus. Se aplecă, trase vîrtos din țigară și în ceasul de lumină roșiatică văzu un chip de ascet, plin de negi și cicatrice.

— Fachirul . . . merită să fie biciuit, murmură mexicanul, lovindu-l.

Cînd Franz voi să-l potolească, privirile lui se încrucișară pentru o clipă cu privirile fetei.

Era schimbată cu totul. Obrajii, zvîcnind și tremurînd, păreau un bloc alb de piatră, străbătut de valuri de sînge. Albul și roșul, împletite, se prelingeau în jos pe gît. Dete un țipăt scurt, aspru și tăios, se repezi la Franz, dar, asemenea unei condamnate, se aruncă în brațele mexicanului care, uluit și tulburat, cu ochii cînd la el, cînd la ea, o îmbrățișa și buzele lor se uniră într-un nesfîrșit de lung sărut. Franz mai zăbovi o vreme.

Apoi se întoarse și plecă.

Fachirul îl ajunse din urmă. Îi ceru revolverul. Vorbea englezește. Nimic nu i se păru mai firesc lui Franz, decât vorbele rostite în englezește. Îi dădu revolverul.

Fachirul se înclină; plecă...

Fifi fu primită cu ghionturi, fiindcă întârziase. În mâinile matahalei care se repezise la ea, era asemenea unei dantelării delicate între pumnii noduroși ai unei spălătorese storcind rufe. Nu scoase o vorbă. Dansă toată seara; fuseseră patru reprezentații. Dansă pînă ce picioarele, asemenea unor corzi de vioară prea întinse, se încinseră de parcă ar fi fost puse pe jăratec; răcoarea serii i se prelinse pe sîni și respirația deveni un horcăit prelung.

Franz nu venise.

În seara de vineri și de sîmbătă dansă ca o nebună, de parcă s-ar fi mișcat pe mosorele! Vremea se răcise, toamna se întetise nemiloasă. Paltonul ei îl purta acum Luiza, Lizzy, cum i se spunea între ai ei. Întrebînd de palton, bătrîna se răsti la ea și arătînd cu un gest spre sîni opulenți și aducători de cîștiguri ai femeii fără trup, îi spuse că ar trebui să se preocupe mai mult de bani.

Dansă și duminică toată ziua.

Lumea satelor umpluse orașul, se strecurase prin mulțime spre piața învăluită în praful pe care soarele nemilos din cursul zilei îl încinsese. De îndată ce sosi însă amurgul, grăbit și neașteptat, răcoarea se înstăpîni din nou.

Exact la orele șapte, gîfîind, Fifi intra în parc, mîngîie gardul de care se rezemase în seara aceea, îngenunchie în apropierea locului unde stătuse Franz și atinse cu buzele pămîntul. La fel de grăbită porni apoi mai departe, trecu pe sub o poartă, străbătu cîteva străzi și nimeri într-o piață străjuită de copaci.

În mijlocul pieței se înălța o clădire rotundă cu cupolă, cîteva trepte împodobite cu flamuri urcau spre intrarea pe al cărei frontispiciu strălucea înscris cu litere ca de foc cuvîntul « Deo », care o liniști, deși nu-l înțelegea. Întră, își muie degetele în aghiasmatar, se așeză într-un colț dedesubtul unor vitralii care răsfrîngeau lumina multicoloră pe dalele întuneacte și, abia ținîndu-și plînsul, murmură un « Tatăl nostru ». Două doamne trecură pe lîngă ea și una dintre ele, din invidie sau poate numai din dispreț față de profunda ei evlavie, îi rîse în nas.

Fifi nu-și mai putu reține plînsul, și, pentru ca nimeni să nu o poată înțelege, începu să se tîngue în cehește. Rugile ei rostite cu glas din ce în ce mai puternic ajunseră să umple întreaga biserică și să trezească ecouri din toate colțurile.

Își făcu apariția și paracliserul, hotărît să potolească sau chiar s-o evacueze pe aceea care cu plînsul și cu vorbele îi stingherea reculegerea celorlalți credincioși. Dar cînd ajunse în apropierea ei, rămase ținut locului, rezemat de un stîlp, incapabil să înțeleagă ciudatele intonații ale glasului fetei.

Pe cît de simple și melodioase-i erau cuvintele, pe atît de răscolitor și amar-nic era chinul. Își începuse rugile cu gîndul la durerile pe care de atîtea ori trebuie să le înăbușe în vagonul galben unde locuia și dormea în același pat cu Lydia și Lizzy, numită Luiza. Și fiindcă totdeauna cele două o împingeau spre marginea din afară a patului, de cele mai multe ori rămînea desvelită. Toate acestea nu însemnau nimic față de cuvintele desuchiate ale Lizei, din seara cînd, încercînd să se închine, după o zi chinuită, bătrînul îi zvîrlise în față fărfaia cu supă fierbinte. Amintirea durerilor și chinurilor care-i subjugau viața desferecă dintr-o dată zăgazul spaimelor și al neliniștilor, întocmai cum în verile călduroase țîșnesc uneori din adîncuri izvoare și apa se înalță inutil și se prăbușește. Apoi îi despicaseră viața: Franz și mexicanul, căruia i se spunea Partufa. Glasul îi tremura la amintirea serilor cînd Partufa venea la ea, întîmpinat de rîsul obraznic

al Luizei și de ochii iscoditori, parcă și mai roșii, ai Lydiei, de indiferența bătrînului, pe care nimeni nu-l lua în seamă, dar care își umplea buzunarele soioase cu veniturile realizate de pe urma crocodililor mexicanului. Și pe măsură ce chinurile o făceau să-și plece cu și mai multă evlavie capul, își aminti de obrajii ciupiți și de gura băloasă a mexicanului, de rugăciunile pe care le rostea în fiecare seară, pentru a se liniști, de cuvintele scîrboase ale Lizei, de nopțile cînd, numai din răutate, Lydia o înțepa cu ace. Apoi, gîndurile dimpreună cu vorbele abia șoptite alergică transfigurate spre acela cu ochii plini de soare, cu înfățișare atît de blîndă. Și atunci, cu obrajii îmbujorați și fericită, mulțumi lui Dumnezeu pentru acele nopți în care, în vis, privirile lui se pogorau asupra somnului ei, ocrotind-o asemenea stelelor, fiindcă nopțile acelea erau aidoma munților pe care nici durerile, nici umilînțele îndurate de ea zi de zi nu le puteau cînti. Și, în rugăciunea ei, Fifi îi mulțumi Domnului și pentru ajutorul pe care i-l trimisese în seara aceea prin Franz, cînd fusese atacată în parc de fahir. Amintindu-și (glasul i se stîngea tot mai mult), se văzu aieva, înmărmurită și tulburată: nu mai știa ce fel de imbold al adîncurilor sufletului o făcuse să se arunce în brațele mexicanului. Simțea și acum greața rece a buzelor lui Partufa și durerea care o cuprinsese părăsindu-l pe Franz, așa cum părăsești pentru totdeauna o patrie binecuvîntată ale cărei lumini de pe țarm se sting încet și fără nici o speranță pentru cel care pleacă. Și în cutremurarea ei își dădu seama de înțelesul acelei întîmplări și de motivele care-l pot constrînge pe om să renunțe la o mare fericire ce iese în cale... și nu numai să renunțe, ci s-o și respingă, s-o împroaște cu noroi. Mai întîi i se păru doar, apoi se și convinse că spaima și necugetarea o împinseseră la un asemenea gest și atunci înlătură cu un strigăt imaginea aceea înfiorătoare a îmbrățișării lui Partufa. Dar apoi, gîndurile porniră pe căi mai întortochiate și-i spuneau că nu spaima o împinsese, ci viața de cîine pe care o ducea și căreia nu i se putea împotrivi.

Din acest vîlmășag de sentimente țîșni ca un vulcan scîrba față de mexican și din nou țipete ascuțite se împletiră cu vorbele de pioasă reculegere și, cînd lumea se adună, o găsi întinsă pe dalele reci, leșinată.

Trezită, Fifi porni în grabă pe străzi, străbătu parcul și ajunsese la Tîrg. Bătrînul o primi cu cîteva lovituri în pîntece.

Dar ea nu simți nimic.

Începu să danseze și dansă ca niciodată, mistuită de focul pămîirii și al durerilor. Așa o revăzu Franz, pierdut printre spectatori.

Dansă mai frumos ca oricînd, din trupu-i se înălța dulceața unei credințe nebănuite care dădea ochilor străluciri nemaivăzute. Dansa cu gîndul că va putea trezi din nou bunătața pe chipul aceluia ai cărui ochi o priveau încremeniți, dansă convinsă că omul acela dezamăgit și îngîndurat va înțelege totuși că teama de prea mare fericire o făcuse să se supună sorții. Toate acestea le spunea prin dansul ei. Și cu ochii îl urmărea așteptînd să vadă dacă el a înțeles-o, îl urmărea cum urmărești chipul Lunii ascuns printre copaci. Dansă cu neclintita credință că acela din mulțime va înțelege că mai presus de toate ea îi aparține. Dansînd simțea pînă și florul de fericire cu care îl întîmpinase în prima seară. Palori scînteinde jucau pe obrajii ei, dar chipul lui Franz (pe care ea citea doar propria-i dorință că va interveni o schimbare) rămase la fel de rece și nepăsător.

Aer înăbușitor plutea acum umplînd piața; oamenii luau cu asalt parcă barăcile. Fiecare baracă avea orchestra ei și sunetele stridente ale acestora se împleteau pînă la vîuit. Balonașe pluteau prin aer. Pocnete asurzitoare veneau dinspre barăcile de tir. Uruitul caruselelor și strigătele se amestecau cu fulgerele focurilor de armă și cu duduital și fluieratul mașinilor.

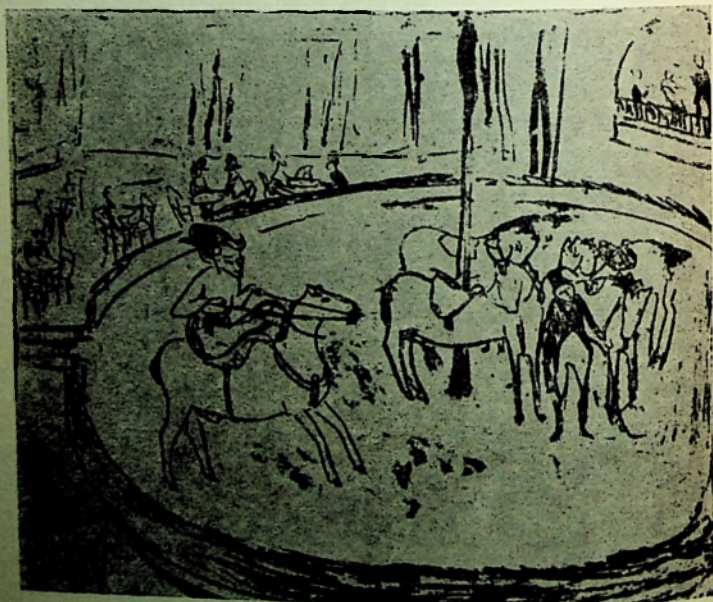
Ochii fetei străluceau, implorau, cerșeau, povestea despre amurguri triste în care se născuse cîndva dragostea ei. Ochii mari implorau iertare, lumina lor se aprindea și se stingea în credința că el totuși o va înțelege. Și atunci îi mulțumea.

Dar el nu înțelegea.

Dansînd, pașii ei descriau arcuri și volute, mîinile mîngîiau. Dar deodată lumina ochilor începu să se stingă, chipul deveni străveziu, ritmul pașilor atinse culmile marilor extaze, fără ca ea să-și fi dat seama măcar. Cu o lumină supraomenească în priviri, cu un surîs blînd se întoarse din nou spre el și mulțumi chipului acela care continua să rămînă rece și nemișcat, dar pe care doar imaginația ei vedea împlinirea minunilor... Și cum dansa, transfigurată, răspîndind o liniște ciudată care se resfiră pentru o clipă pe întinsul pieții, și în timp ce din țevile mașinilor se ridicau liniștite spre cer coloane de aburi, iar de undeva din spatele pieții o casă părea că se mistuie în flăcări uriașe, sfișîind întunericul, se stinse, cufundată în sine, dansînd, prăbușindu-se ca o lumină nespus de ciudată și frumoasă.

În românește de L. VOITA

Desen de ERICH HECKEL



Ov. S. CROHMĂLNICEANU

EXPRESIONISMUL ÎN CONȘTIINȚA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Expresionismul a pătruns în conștiința literară românească după primul război mondial. Mișcarea apăruse în Germania cu aproximativ un deceniu înainte, dar anii 1918—1920 constituie momentul când ea își atinge punctul culminant și-și câștigă faima mondială. Cunoștințe despre literatura și arta expresionistă în viața noastră culturală antebelică, chiar dacă ar fi existat, erau condamnate să rămână stricte singularități. Simbolismul în poezie și impresionismul în pictură, abia izbutiseră să-și deschidă drum prin 1913—1914. În primele cercuri ale avangardei românești din care va ieși Tristan Tzara, se schișează către anul izbucnirii războiului unele tendințe de a lichida această etapă și a inaugura alta nouă. Sînt experiențe însă cu răsunet extrem de limitat, pe care peisajul literar general abia le lasă să fie zărite. Stilizarea deformantă, șarja expresivă, obținută prin reducția energetică a amănuntelor, în căutarea unei viziuni simultaneiste și totalitare se întîlnesc atît la Adrian Maniu cît și la Ion Vinea, prietenul lui Tristan Tzara, din anii adolescenței. În revista « Cronică » (1915—1916) pe care o conduce, Tudor Arghezi tolerează tinerilor săi colaboratori asemenea exerciții, arătîndu-se uneori alarmat de ele, continuînd totuși a le ocroti cu o secretă simpatie. Spre o potențare violentă a liniei simplificate, rezumative, tinde și grafica publicației prin Șirato, așa cum o schișase și cea a « Faciei », prin Iser. Am greși dacă n-am recunoaște aici o aplecare a artei argheziene spre un stil nou postsimbolist și postimpresionist, o asemenea evoluție va deveni perceptibilă totuși, ulterior.

După război, însă, lucrurile se schimbă și despre expresionism încep să vorbească aproape toate publicațiile literare. Să nu uităm că, pe teritoriul României trăia o însemnată minoritate germană care-și avea viața ei culturală proprie și aceasta nu putea rămîne străină de ceea ce se petrecea în universul spiritual din care făcea parte. Numeroase dovezi concrete ne oferă chiar și o cercetare sumară: Revista *Ostland*, care apărea din 1919 la Sibiu, cuprinde dese reproduceri după pînzele pictorului sas Hans Eder. Aproape toate au o pronunțată factură expresionistă și două mai ales, *Der Entsetzte* și *Der Sterbende*, prezintă izbutoare asemănări cu arta lui Kokoschka.

Eder aparținea, însă, unui întreg grup de tineri intelectuali și artiști. Expoziția sa fusese organizată de revista *Das Ziel*, pe care ei reușiseră să o scoată în același an și care își propunea să promoveze deschis spiritul modern. « Vom porni de la așa-numitul „firesc” și vom face „firesc” ceea ce pînă acum „a fost nefiresc” » — ne asigură articolul ei program. Copertile și ilustrațiile publicației sînt foarte frecvent executate într-un stil net expresionist și, după desenele semnate de Eder, facem cunoștința cu grafica Gretel Czaki-Copony și, mai ales, cu xilografurile și linoleumurile lui Mattis Teutsch, care expuseseră și la Berlin și la Budapesta.

*Das Ziel*¹ salută în numărul 1 (1919) apariția unor reviste cu aceeași orientare la Cernăuși, *Der Nerv* (Halbmonatschrift für Kultur) și *Das Licht* (Halbmonatschrift zur Aufklärung und Bildung). Ambele lipsesc din colecțiile Bibliotecii Academiei Române, dar manifestele lor program, pe care publicația brașoveană le reproduce, arată limpede ce spirit le anima. Ele sînt redactate în acel limbaj, expresionist, abrupt și « esențializat », care a devenit ulterior obiectul atîtor parodii: « Krieg war. . . » « Geist revolutionierte. Geist befehl: lebe. Spiel ist aus. . . » « Schlag um Schlag dröhnt widerhall: Tat! Blankes Leben flutet über Dämme, grellzusammenklingend und mit gebärde jähher Bereitwilligkeit. . . heller Rhythmus eint Glied bei Glied. Wir sind ». Freneticul apare ridicat la rangul de principiu vital: « Nerv ist: Antrieb des Fühlens, spannkraft des Wollens, letzter Beweisgrund des Tuns. Nerv ist der Intensitätsfaktor des Lebens! » *Das Licht* folosește același limbaj: « Propheten. . . Volksführer predigen. Menge ahnt: Massen-Geist sucht Bahnen Richtungswege. . . »

Un an mai tîrziu, tot la Brașov, apar sub titlul *Frühling* (Blätter für Menschlichkeit), niște caiete de poezie și proză. Textele pe care le întîlnim aici sînt scrise sub semnul « activismului », și Franz Xaver Kappus evocă în maniera umanitarist-patectică a acestuia vocile morților pe front, aduse la o fraternizare tragică internațională: « Am purtat stindarde chluinde / care împurpurau obrajii voștri. / Am fost furtună, pădure de flăcări / Noi toți laolaltă / care azi făurim cruci / Pe mormintele noastre. . . » Nu lipsesc nici mesaje transmise pe același ton înflăcărat supraviețuitorilor măcelului general: . . . « Voi, cei ce viețuiți, deschideți drum / Spre tot ce-a fost ucis în noi / Fiți inima noastră, ce nu va mai bate / Fiți dragostea noastră ce nu se mai împlinește, etc. . . » La solidarism uman, iubire arzătoare și purificatoare, comuniune în spirit, cheamă și Oskar Walter Cisek: « Hal, fraților, inimii să-i dăm foc / Spre noi foloase omenirii lumină să fim / Pentru o nouă conștiință a îmbătrînitului pămînt / Pentru ca sensul lumii și destinul epocii / Una să fie ! ».

Mediul intelectualității germane din Ardeal și Bucovina a ajutat astfel simțitor ca scriitorii și artiștii români să descopere expresionismul. Hans Eder și Mattis Teutsch expun curînd și la București, unde ineditul artei lor trezește un foarte viu interes. Caracterul vizionar al picturii celui dintîi, fiorul mistic care o străbate, cîștigă imediat adeziunea cercurilor cu înclinații spiritualiste. Revista *Gîndirea* reproduce în numărul 8—9—10 din 1923 un șir de tablouri ale lui Hans Eder, căruii îi face și o prezentare elogioasă. Activitatea artistului brașovean va fi apoi urmărită cu o manifestă simpatie în paginile publicației; după Oskar Walter Cisek, Blaga însuși îl va consacra un articol special. *Gîndirea* nu-l ignoră nici pe ceilalți pictori sași cărora revista *Das Ziel* le patronase expozițiile, Konnerth, Kimm sau Czaki-Copony, Mattis Teutsch e îmbrățișat nu mai puțin rapid de cercurile avangardiste, pentru natura « abstractă » și « geometrică » a gravurilor în lemn și linoleum-urilor sale; paginile *Contimporanului*, organul constructivismului românesc, încep tot din 1923 să fie regulat ilustrate de ele. În anii imediat postbelici, Oskar Walter Cisek nu obosește

¹ Descoperim printre colaboratorii săi din Viena și Berlin nume prezente și în *Aktion*, Paris von Gütersloh și Felix Albrecht Harzo.

să-l informeze pe cititorii numeroaselor publicații la care colaborează, despre mișcarea expresionistă. Zeci de notițe, recenzii, articole și versuri traduse, menite a realiza aceasta apar aproape simultan sub semnătura lui în *Gîndirea*, *Cuget românesc* sau *Universul literar*. E semnificativ că, inițial, pentru a-și satisface curiozitatea în această direcție, mai toate revistele vremii apelează la presa culturală a minorității germane. Curînd însă, informația se lărgște considerabil și se adresează surselor principale.

Cum era de așteptat, pictura și teatrul expresionist se impun atenției mai întîi. Săptămînalul *Ideia Europeană*, care apărea din 1919, își face un obicei din a reproduce pe prima pagină un desen și a da lămuriri despre el la o rubrică specială în cuprinsul revistei. De asemenea prezentări se vor bucura pe rînd Alfred Kubin, Franz Marc, Pechstein, Nolde și Masereel. Cronicile plastice ale altor publicații încep să facă tot mai des referiri la Barlach și Kokoschka, la Klee și Kandinsky. Nu puțini sînt pictorii și graficienii români care traversează acum o fază expresionistă în creația lor. Primul, considerat a manifesta astfel de înclinații e Iser și *Gîndirea* se grăbește să le sublinieze cînd îi comentează expoziția din 1921. Alții sînt Tonitză (în grafică), apoi Lazăr Vorel, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Victor Brauner și Rubin. În 1924 are loc vernisajul primei expoziții internaționale de artă nouă la București. Conferința, pe care o rostește cu acest prilej Eugen Filotti, se ocupă în primul rînd de « expresionismul » lui Brîncuși. Faptul nu trebuie să ne mire; caracterizînd « noul stil » în sculptură, Blaga nu vedea nici el altfel lucrurile și-l apropia pe Brîncuși de Barlach, Archipenko și Belling. Un punct de plecare comun îl constituie pentru ei toți goticul : « Același extaz abstract se întruchiează în liniile prelungi ale miraculoasei păsări ¹, ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realității în acest extaz, care transfigurează gîndurile și vederile lui Brîncuși ca și ale altor sculptori contemporani. Germanul Barlach — continuă Blaga — cioplește oameni masivi, depersonalizați, suflete chinuite de viziuni, de panică apocaliptică, filnțe ce vegetează, impersonale, pătrunse de puterile fără nume ale existenței, filnțe enorme, ce și-au pierdut eul și mocnesc în sufletul universal, femei care trăiesc ca plantele, și profeți exaltați cari predică în pustie. Rusul Archipenko, primitivul suprarafinat, cizelează trupuri ireal crescute, în cari rotunjimi clasice se amestecă cu linii tăioase reduse pentru o mai intensă expresie, filnțe care trăiesc prin porțiunile de trup fără cap, forme concave, în cari parcă îngeri erotici și-au întipărit soldurile ca-n ceară. Și iarăși germanul Belling uită cu desăvîrșire natura și redă în materia ritmică și în forme sintetice esențialul vieții, dinamica nebună a unei patimi, patosul unui gest și ultima frumusețe a energiilor desolate de tot ce e întîmplător ».

Blaga insistă asupra aceluia « Wesen » pe care căutau să-l facă a vorbi expresioniștii dincolo de jocul aparențelor lumii. Și el fug de realitate ca romanticii, dar în cu totul alt chip. Există aici un demers diferit pe care vrea să-l evidențieze filozoful. « Romanticii — ține să ne atragă atenția el — se deosebesc în privința aceasta mai puțin de clasici decît se crede : clasicii și romanticii fugeau deopotrivă de realitate — idealizînd-o. Ei retușau realitatea de zgura accidentală — ridicînd-o pe un plan de idealitate platonicească. Ceea ce în natură e « individual » devine la ei « tip », « idee ». Clasicii transformau totul în « idee platonicească » statică, echilibrată, rece, liniștită. Romanticii transformă totul în « idee platonicească », dinamică și patetică. Modernii ocolesc « ideile » și « tipicul », cu aceeași sfiială ca și realitatea dată; ei se refugiază într-o regiune și mai abstractă, încercînd să redea ultimele esențe ale lucrurilor. Dacă pictorul Marc pictează niște lupi, acești lupi nu sînt nici copii mai mult sau mai puțin fidele ale speciei naturale « lup », nici lupi idealizați pentru olimpul platonice,

¹ Păsărea sfîntă de Brîncuși.

ci însăși animalitatea sfișietoare întruchipată prin geometrizarea unor contururi ce nu mai amintesc decât schematic lupii naturali. În *Erotica* lui Belling, nu avem idila unui bărbat ce îmbrățișează o femeie, nici figura clasicului Paris sărutind pe frumoasa Elena: *Erotica* lui Belling este un complex de forme abstracte, metalic îndoite și ritmic articulate, așa ca să redea însăși patima înclăștrării erotice. *Erotica* aceasta întruchipează nu flințe, ci esențialul unor puteri descărnate. »

Justificările găsite de Blaga esteticii expresioniste, nu se rezumă doar la atât. El le întărește printr-o adevărată « filozofie a stilului »; pentru Blaga, nu e vorba aici de un simplu curent, ci de o « năzuință formativă », în sensul acelei « *Kunstwollen* » a lui Alois Riegl, dar extinsă la întreaga creație omenească. Ca și Worringer, el socotește expresionismul concretizarea pe care o cunoaște în vremurile noi o tendință mult mai veche și mai largă. În locul « abstracției », Blaga pune însă « absolutul ». Năzuința către acesta din urmă străbate arta hieratică egipteană ca și arta simbolică și enigmatică pe care au creat-o înzii. Foamea de absolut se regăsește în rigiditatea rituală, suprafierească a iconografiei bizantine ca și în exaltarea gotică. « Noul stil » rezultă de fapt dintr-o adâncă aplecare umană care reapare mereu. « De câte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcendea, trădînd relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist. » Blaga vede în aceste căutări ale artei moderne, semnele noului « eon » spiritual către care se îndreaptă omenirea.

Se desprinde cred, din exemplele date, interesul stîrnit la noi de plastica expresionistă. El trece repede din cîmpul curiozității publice și a adeziunii artistice spontane în cel al reflecției estetice. E grăitoare astfel înțelegerea găsită de expresionism și în cercurile intelectuale românești chiar și la nivelul receptivității universitare. Unul din reprezentanții ei cei mai autorizați, Tudor Vianu, nu întîrzie să acorde discutiilor idelilor curentului o deosebită atenție. Volumul *Fragmente moderne* (1925) cuprinde o întinsă expunere intitulată *Expresionismul*; la principiile acestuia revine o Notă despre litografia lui Ed. Munch *Camera mortuară*; în sfîrșit, alt studiu *Note asupra cubismului* care se ocupă amănunțit de lucrarea cu care Worringer a oferit un fundament istoric artei moderne, *Abstraktion und Einfühlung*.

Spre deosebire de Blaga, Tudor Vianu refuză opoziția răspîcată: expresionism-impresionism. Strădania lui e, dimpotrivă, a lumina înrudirile celor două tendințe artistice. Între eforturile lor există o continuitate pe care numai « disputa cuvintelor » i-a dat un caracter de opoziție radicală. Imputarea adusă impresionismului de a fi redus omul la o simplă « retină », Tudor Vianu o socotește neîntemeiată.

Totuși, ceva mărginit a existat aici — recunoaște el: Impresionismul n-a putut niciodată depăși « grațiosul »; « sentimentul tragic, viața adîncă a personalității, îi erau interzise. Nu e suficient a prinde ecoul senzației în organism; e necesar a-l însoți cu toate rezervele sufletului. Senzația trebuie să devină o ocaziune de credință, de idealism. Și acesta e tocmai Expresionismul ». Interesantă, și inedită apare legitimarea paralelă estetică pe care Vianu o găsește ambelor atitudini artistice. « În această comunicație dintre impresiune și sentiment — scrie esteticianul român — accentul poate cădea pe cea dintîi sau pe cea de-al doilea. În primul caz, sentimentul cedează și, împiedicat să se dezvolte, el rămîne în grațios; pe cîtă vreme sporit prin resursele unei voințe conștiente, el acopere impresia și o proiectează în spațiul altor valori »; artiști, ca Van Gogh, « au găsit expresionismul printre consecințele idelilor impresioniste ». « Kunst ist Gabe nicht Wiedergabe », spune Herwarth Walden; și cuvîntul său a devenit deviză. Ce va urma — adaugă Vianu — se poate înțelege ușor. « Dacă în adevăr arta este dare, liberă expresiune a unei înclinațiuni adînci și personale, artistul nu are a se mai preocupa de nici o asemănare cu natura, el nu va mai folosi nici chiar elementele acesteia; ci, cu totul neatîrnat, ascultînd numai glasul

inspirației sale, el va organiza expresiunea din materialul ce-i stă la îndemână, din forme și culori ».

« Voința de artă » a lui Alois Riegl — explică Vianu — devine un « instinct artistic », « Pictorul va fixa pe pânză numai stări sufletești : stări sufletești pure, fără ocaziunea unui aspect exterior. . . Forța lăuntrică de organizare a acestora va chema de la sine elementele și le va îmbina. E felul extrem, absolut și eroic al Expresionismului ». Ca ilustrare, Tudor Vianu, după ce citează câteva pasaje semnificative pentru spiritualismul lor din cartea *Einführung in die moderne Kunst* a lui Bürger, descrie pânza compusă de acesta sub impresia morții prietenului său Franz Marc. Esteticianul român subliniază faptul că expresionismul tinde către o *pictură absolută*. Asistăm la un proces pe care nu l-am fi crezut vreodată posibil; după poezie și plastică se apropie de muzică, împlinind astfel ultimul act din criza universală a sistemului Artelor. « Nu trebuie uitat — ține să precizeze Tudor Vianu — că expresionismul e mai ales o mișcare germană. O veche tradiție idealistă își spune aici cuvântul. Futurismul și cubismul, curente înrudite, au rămas în Italia și Franța la « periferia de extravagantă » a vieții culturale. Expresionismul și-a câștigat în patria sa o « situațiune centrală ». « Astăzi, în Germania, nu numai pictura și sculptura — cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lemberck, Barlach ș. a. — au devenit expresioniste, dar și muzica, teatrul și poezia urmează aceeași cale. E o mișcare generoasă și amplă. Și desigur, una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului. »

Să ne oprim însă aici cu exemplele, pentru că lucrarea noastră n-are ca obiect plastica expresionistă. Am vrut doar să arătăm cât de repede și cât de profund, datorită acesteia, conștiința critică românească a asimilat datele unui nou « stil ». În problema care ne preocupă, forma aceasta de cunoaștere nu trebuie subapreciată, chiar dacă privește indirect literatura. Mulți scriitorii români, fără să știe neapărat limba germană și fără să frecventeze nemijlocit pe autorii expresioniști, au ajuns relativ ușor să « prindă » principalele tendințe ale curentului din operele lui plastice; ne găsim pe un teren care facilitează enorm contactele între culturi diferite.

Și cu teatrul, are loc ceva oarecum asemănător: Aici simțem însă mai aproape de literatură și de subiectul nostru. Despre noua dramaturgie germană, publicul românesc nu aflase pînă la război larăși aproape nimic; ba nici măcar pe premergătorii acesteia nu ajunsese să-l cunoască. Din Strindberg nu fuseseră puse în scenă decît două plesse naturaliste: *Tatăl* și *Domnișoara Iulia*. Cîteva spectacole cu *Erdegeist*, comedia tragică a lui Wedekind avuseseră loc sub ocupațiile la București, dar forurile bisericesti șocate, obținuseră oprirea reprezentațiilor. Voci tot mai numeroase pornesc să vorbească însă după 1920 de « revoluția teatrală » din Germania. O vie agitație pe această temă e creată în primul rînd de grupul « Poesis » care avea să se închege prin 1921. El căpătase filință grație mai cu seamă poetului și omului de teatru Ion Marin Sadoveanu, cuprinzînd inițial pe următorii critici, muzicleni, dramaturgi, scriitori și actori: Alfred Alessandrescu, Em. Ciomac, Mihail Jora, Al. O. Teodoreanu, Teodor Scorțescu, Eugen Filotti, Ion Sân-Giorgiu, Eugen Crăciun, Tudor Vianu, A. Dominic, Ionel Teodoreanu, Aurel Weiss, Lily Popovici Dominic și Marieta Sadoveanu.

Grupul își propune ca printr-un șir de conferințe și scurte interpretări ilustrative să contribuie la o înnoire radicală a vieții noastre teatrale. E mai mult decît semnificativ că primele expuneri sînt consacrate mișcării dramatice expresioniste. Despre Wedekind vorbește Eugen Filotti; despre Strindberg A. Dominic, despre Georg Kaiser și Hasenclever, Ion Sân-Giorgiu. Conferințele intră imediat în centrul atenției generale; ziarele dau despre ele ample relatări; lumea intelectuală le discută. Revistele literare se simt îndemnate la rîndul lor să-și

Informeze cititorii despre aceste probleme. *Gîndirea* arată evoluția lui Strindberg după 1890; felul cum el a creat « un stil și o tehnică nouă; expresionismul în dramaturgie ». Motivele vechi ale operei sale revin, dar tratate acum sub o formă inedită. « În *Dansul Morților*, Alice și Căpitanul nu mai sînt personaje omenești ca Laura și Căpitanul de cavalerie din « Tatăl » ci simboluri: bărbatul demon și vampir, femela cu înfățișarea șarpelui atins de blestemul biblic ». Astfel, dramaturgul « sintetizează lupta eternă începută cu prima pereche de oameni, după primul păcat ». Se relevă formula originală a acestui teatru: Personagiile devin « tipuri sintetice », « nici nu mai au stare civilă și nu sînt indicate decît prin profesie sau sex ». Ca exemplu e dată trilogia dramatică *Pe drumul Damascului* (*Nach Damaskus*). Prezentarea se încheie cu sublinierea distanței care separă noua dramaturgie de repertoriul teatrelor românești « unde mai au încă succes melodrame ca *Moartea Civilă și Papa Lebonnard* » (*Gîndirea*, 1, nr. 3, 1921). Revista revine peste puțin timp cu informații mai bogate. A. Dominic, care vizitase Berlinul unde fusese reprezentată piesa sa strindbergiană *Sonata Umbrelor* (1920) la « Neues Theater am Zoo » cu Conrad Weidt și soția lui Max Reinhardt, Else Heims în rolurile principale (1922), publică un articol intitulat *Germania intelectuală de azi* destinat exclusiv să explice pe cit se poate ce este expresionismul. Acesta ar fi un reflex direct al unei « tragedii » naționale; e vorba de sentimentul catastrofic pe care-l trăiește Germania după pierderea războiului; nicăieri ca aici n-a avut loc o mai teribilă prăbușire de idoli; « dezamăgit de natură, de societate, de lume, de inteligență și de „arta” insului, care s-au dovedit toate a fi dușmanele omului, poetul german de azi — spune A. Dominic — îl caută pe om în adîncurile sale sufletești tulburate și răzvrătite de inumanitatea războiului, îl caută în ce are el mai misterios, mai insesizabil... » « Din zguduita conștiință a poetului german de azi se naște întrebarea: cum a devenit omul un ucigaș, o fiară? Care e « esența firii lui întîme? » « Expresionismul » ar fișii — după A. Dominic — din această nevoie disperată de exprimare lăuntrică. Fondul mișcării e în primul rînd etic, de aici și însemnătatea ei. « Conștiința că totul a fost în lume pe dos creat — dacă a putut duce la înspăimîntătorul fratricid al războiului mondial — a dat naștere unei literaturi pe de-o parte de revoluții cum sînt *Mehring*, *Ehrenstein* și *Carl Einstein*; iar pe de altă parte a dus grotesca la o eflorescență necunoscută pînă acum în Germania. De asemeni autorii dramatici au rupt rețetele vechii tehnici dramatice; unitatea timpului și spațiului și toate « regulile » dramatice sînt azvirlite în coșul de vechituri. *Hasenclever*, *Unruh*, *Toller*, și alții aruncă-n scenă fișii de umanitate sfîșiate care în succesiuni de momente tipice, își gem într-un verb strălucit toată însingurarea sufletului lor, toată durerea vremii. Singurul expresionist moderat *Georg Kaiser*, a mai păstrat din tradiție strictul necesar, pentru a putea fi înțeles de mulțime ». (*Gîndirea*, II, 2, 1922)

Problemele « teatrului nou » se prezintă ridicate la cu totul alt nivel speculativ în « criza dramel », articol pe care revista îl reproduce, citeva numere mai tîrziu, după textul german publicat de Franz Werfel. O notiță din cuprinsul numărului la rubrica *Ideii, Oamenii și Faptele* face portretul autorului, « prietenul lumii », cum l se mai spune, « scrișnit și barbar uneori, zîmbitor și serafic, altori, năvalnic totdeauna ». Articolul pornește de la premisa că « drama e o artă pur colectivă ». Aici avem nu destinul unui singur om mișcînd un alt om singur, ca în poezie sau roman — « nu, ci destinul unei persoane în genere, al unui om tipic și înălțat, trebuind să emoționeze altă personalitate unitară, masa privitorilor... » « Criza dramel » rezultă pentru Werfel din incompatibilitatea ei funciară cu lumea capitalistă. « Omul burghez e adînc pacifist, temător de conflicte — drama dimpotrivă e un joc al luptei. Contradicția aceasta n-a învins-o

poate decît geniul lui Schiller ale cărui figuri sînt totuşi existenţe colective, protagonişti luptători ai principiilor umanistice. Critica romantică şi realistă întregă l-a sclipat pe Schiller — pentru că n-a creat « oameni ».

Se apără în ea sufletul burghez, care, în favoarea individului supracaracterizat lupta împotriva tipului patetic. « Naturalismul », adică teatrul materialist — subliniază Werfel — a cultivat îndelung « singularizarea » publicului. Acesta nu mai poate fi uşor transformat acum într-o personalitate superioară, ci rămîne « o sumă de indivizi ». Totuşi omenirea nu se simte bine în starea prezentă de « fragmentare ». « Marile mişcări moderne ale naţiunilor şi claselor arată dorul de unificare a eului într-o superioară unitate ». Muzica suferă ca şi drama de singularizarea publicului. Amîndouă vor renaşte numai într-o umanitate superioară din care va creşte « o nouă idee religioasă », capabilă să învingă « scepticismul modern ». (*Gîndirea* III, nr. 1—2, 1923).

Astfel de idei se întîlneau cu cele susţinute de I. Marin Sadoveanu în *Cronica dramatică* a revistei. El apasă mereu pe o a doua origine a teatrului care e, spre deosebire de « mimus »-ul mediteranean, spectacolul investit cu funcţii « magice » şi « liturgice ». Acesta din urmă ne-ar interesa pe noi românii mai cu seamă, pentru că reprezintă singura noastră tradiţie scenică populară. Nu e greu să înţelegem de ce L. Blaga, cu *Zamolxe*, mister păgîn (1921) şi *Tulburarea apelor* (1923), dramă bazată pe un « eres »; Adrian Maniu, cu *Meşterul* (1922), piesă inspirată dintr-o străveche practică magică, întrunesc elogiile lui Ion Marin Sadoveanu. Cronicile publicate în *Gîndirea* şi *Revista Vremii*, conferinţele ţinute de el sub egida cercului « Poesis » sprîjină vizibil această tendinţă. Simpatii sale se îndreaptă — o mărturiseşte direct — către « drama gotică », « în căutarea unui nou mit religios », « plămuitoare de noi simboluri ale comunităţii ». E tendinţa pe care crede a o distinge în teatrul german croindu-şi drum din unele fragmente ale lui Goethe « prin Mombert pînă la Fritz v. Unruh » (Pe urmele Dramei), *Gîndirea*, VII, nr. 6. 1927).

Alte publicaţii însemnate ale vremii atacă la rîndul lor acelaşi subiect de actualitate: « Ce se petrece în teatrul contemporan »? Sub semnătura lui Ion Sân-Giorgiu, *Adevărul literar şi artistic* publică în 1921 mai multe folietoane, cu o asemenea preocupare centrală, fragmente dintr-un lung studiu tipărit ulterior tîneş şi intitulat: *Expresionismul dramatic* (« Cercetări critice », 1923). Literatura critică parcursă de el cuprinde scrieri ca: *Der Expressionismus im Drama* de Manfred Schneider; *Anarchie im Drama* (Bernhard Diebold, *Vom Naturalismus zum Expressionismus* de H. Heiss, *Der Weg zum Mythos* de Ernst Michel, *Das deutsche Drama der Gegenwart* de M. Freyhan, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* de Kasimir Edschmid; expunerea se bucură, aşadar, din capul locului de o remarcabilă perspectivă. Sînt înfăţişate de pildă, premisele spirituale ale expresionismului, printr-o judicioasă paralelă a evoluţiei literaturilor germană şi franceză. În ultima, autorul arată că simbolismul l-a detronat naturalismul, ca apoi să cedeze la rîndul său pasul unei arte care, prin Romain Rolland, Claudel, Gide şi Piguy manifestă puternice înclinaţii spiritualiste şi tinde a se întoarce către religie, mister şi mit. Rolul jucat de Bergson în această evoluţie semnificativă a literaturii franceze l-a jucat în literatura germană Nietzsche întrebîndu-se « cum salvăm noi misterul »? La pregătirea noului mentalităţi care a făcut posibilă naşterea expresionismului, au lucrat, pe urmă, şi teoriile lui Freud. Acesta — ni se spune — « dădu o mare importanţă subconştientului şi ridică afectele cu mult deasupra raţiunii ». Lui i se datoreşte o nouă interpretare a visurilor în care nu mai vede « o simplă împlinire de dorinţi, ci împlinirea fals tălînută a unor porniri ascuise ». Freud — adaugă comentatorul

«dădu lovitura psihologiei obișnuite și poezii expresioniști, înainte de a fi disprețuitori de forme uzate, sînt disprețuitorii locului comun psihologic». Nu trebuie ignorată nici contribuția lui Hölderlin care, «grec ca formă, mistic și spiritual, ca fond», va constitui, redescoperit de scriitorii germani moderni, «puntea pentru înțelegerea artei gotice».

Judicioasă e observația că expresionismul în literatură, spre deosebire de pictură, a păstrat o anumită legătură cu naturalismul. Hauptmann n-a scris doar *Țesătorii* și *Rose Bernd* ci și *Sărmanul Heinrich* și *Clopotul scufundat*.

Ajungînd la obiectul propriu-zis al studiului, autorul subliniază că teatrul constituie domeniul în care literatura expresionistă s-a realizat pînă acum, mai ales. Premergătorii noului drum deschis de ea sînt Strindberg, pornit chiar înaintea trilogiei *Nach Damaskus* să dizolve în *Sonata Strigoilor* și *Jocul Morții*, conflictul tragic în «monolog și strigăt liric», acțiunea în «coșmar și halucinație» precum și Wedekind cu *Frühlings Erwachen* și *Erdegeist*, cu viziunea lui crudă, nedispusă a-l recunoaște omului alt motor ultim al acțiunilor sale decît «demonul erotic»; după ce-l amintește și pe Reinhard Sorge cu *Der Bettler* și pe Paul Kornfeld cu *Himmel und Hölle*, autorul evocă ambianța spirituală a Germaniei anilor 1918 spre a arăta din ce realități a erupt această literatură dramatică originală: «Cînd s-au dărîmat idolii și cînd un suflet nou s-a ridicat din ruinele unui imperiu de forme goale, generația de jertfă a războiului a simțit nevoia unei noi lumi, a unei noi etici. . . Tinerii poeți au pornit revoluția literară, care e înaintea de toate o reacțiune a sufletului împotriva materialismului. Sufletul și-a aruncat lanțurile. Ca-ntr-o beție, el își strigă dreptul lui la viață și caută pe noul său Dumnezeu. În viziuni haotice, poetul-profet își strigă desnădejdea de a nu avea nici o religie.

Studiul acesta, mai informat și mai complet ca oricare altul scris la noi despre dramaturgia expresionistă, e clădit pe o semnificativă contradicție interioară. El reflectă un tip de adeziune ambiguă, caracteristică îmbrățișării curentului în anumite cercuri intelectuale românești.

Tradiționalist ca formație literară, convertit recent la o mișcare ce părea a avea vînt în pînze, și pe care o va părăsi rapid de îndată ce situația se va schimba, pregătit să-și reia ulterior senin vechea optică ruralistă și etnicistă, rasistă chiar mai tîrziu, autorul studiului caută să se arate cît mai receptiv, dar nu poate să-și birui unele repulsii intime. Ele se ivesc, în ciuda declarațiilor, exact acolo unde «revoluționarismul» pieselor analizate se manifestă propriu-zis. Între autorii prezentați, simpatiiile comentatorului merg către Fritz von Unruh și Franz Werfel, pentru că ei nu se mulțumesc numai să «distrugă» ci caută și să «creieze», promovînd «o nouă etică». Primul ne-a dat cu trilogia *Ein Geschlecht* o «sătură a războiului», dar și o «apoteoză a maternității». Meritul lui e de a fi făurit un «mit», «mitul veșniciei înnoiri a lumii», «mitul luptei răului cu binele și al demonului omenesc cu marile forțe dominatoare ale vieții». Cînd Unruh părăsește umanitarismul acesta de coloratură mistică pentru «grotesca tragică» și «șarja» nemiloasă a eroismului și sancțiilor sociale, entuziasmul comentatorului se răcește. «*Ein Geschlecht* — spune el — era un strigăt, *Platz* e un rinjet»; «totul se destramă în alegorie, pantomimă și gest». Pe Werfel îl admiră iarăși fiindcă a reușit cu *Thamul* să prefacă «haosul în cosmos». El și-a ridicat eroul eliberat de convențiune și de magia propriei sale oglinzi «la înălțimea divinității». Werfel e pentru Ion Sân-Giorgiu creatorul unui «nou tragic», «care se sprijină pe altceva decît pe fatalitate, pe altceva decît pe lupta dintre om și societate sau pe antagonismul dintre virtute și viciu ca în teatrul clasic. E tragedia care se naște în sufletul omului cînd se încinge lupta între viziunea cosmică

și magia simțurilor. E tragicul omului în luptă cu pămîntescul din sufletul său, e tragedia deșertăciunii și nimicniciei umane». « Excesul de simbolism », « abuzul de extazuri lirice » nu-l supără pe comentator aici. O asemenea tragedie e inextinguibilă prin « psihologia obișnuită ». « Ea nu va putea fi decît lirică ». « Ea va fi jalbă, plîngere și strigăt. Ea va fi extaz și apoteoză. Ea va fi viziune cosmică, magie și miraj apocaliptic ».

Hasenclever și Kaiser, reprezentanții « satirei » și « pamfletului social » sînt priviți cu mult mai puțină îngăduință. « Dizolvînd vechea etică », ei « dizolvă și forma dramei »; sînt « ultraexpresioniști ». Cu *Die Menschen*, ni se spune — « teatrul lui Hasenclever degenerază ». « Drama se dizolvă în spectacol fantasmagoric. Poetul nu mai scrie, nu mai compune. El sugestionează. Drama e aproape o redare a actelor reflexe. Vorbe substantivizate și substantive nearticulate taie tăcerea. E parcă o joacă de umbre într-o casă de nebuni ». *Jenseits* se întoarce la literatură, dar la una « foarte obscură, bolnăvicioasă și cu puternice extazuri erotice ». Hasenclever — socotește comentatorul — merge prea departe. Dacă el înfățișează doar o luptă dată exclusiv în sufletul său, totuși nu va putea să ignore cu desăvîrșire legile dramatice, « care nu cer numai o fabulă și o acțiune, nu numai caractere și dialog », ci și « o expunere, un conflict și un desnodămînt ». « Îndepărtarea completă de realitate nu e posibilă. Nu se pot aduce pe scenă simboluri îmbrăcate în costume medievale, nici oameni a căror acțiune dementă nu este justificată prin nici o trăsătură a caracterului lor și nici stafii (sic !) sau elemente de ospiciu ».

Lui Georg Kaiser îi recunoaște « simțul extraordinar al teatrului ». Piese sale sînt pline de « dinamism »; au « un ritm grăbit », « mișcare », « culoare » « sensualitate ». Autorul ne vrăjește printr-o « beție de spirite »; în *Europa* descoperim și puterea lui de a face să triumfe « fantezia » asupra adevărului istoric. O piesă ca *Die Bürger von Calais* dovedește cită tehnică încercată de dramaturg are Kaiser. Spiritul lui funciar nonconformist, în ciuda elogiilor care i se aduc, îl displace totuși comentatorului. Originea iudaică l-ar împinge pe acest « pamfletar înăscut » — susține comentatorul — să « caricaturizeze » lumea legendelor, să trateze cu o absolută « impietate » acțiunile istorice omenești, să « scormonească » avid cronicile în căutarea faptelor și amănuntelor; pe care să-și sprijine viziunea deseroizantă din *Die jüdische Witwe, König Hahnrei, Der Brand in Opernhaus* sau *Das Frauenopfer*. De-a lungul itinerariului « zigzagat » al creației sale, « adevăratul » Kaiser, trebuie căutat — ni se spune — în satirele lui sociale și grotești, *Rektor Kleist, Der Zentaur*, ș.a. Aici vom înfrîna mediul din care vine autorul, nu « boema mîuncheneză sau berlineză », ci « universul comerțului » și « călătoriiilor pe toate continentele », acea lume « virtej de instincte, de patimi și de voințe ». « Sexualitatea și banul » sînt poliți operei sale dramatice din ultimul timp (*Die Koralle, Gas, Hölle Weg Erde* și *Von Morgens bis Mitternachts*). « Acrobat al spiritului și al fanteziilor », « Kaiser strălucește prin jocuri de idei și paradoxe ». . . ; ceea ce îl lipsește e « un crez ».

Cu mai puține rețineri se vorbește despre Carl Sternheim, care face și el în « schițele » și « groteștile » sale, *Die Hose, Die Kassette, Der Kandidat 1913, Bürger Schippel*, o critică singeroasă modului de viață burghez. O anumită cumînțenie pare să-i cîștige simpatia comentatorului. Sternheim e expresionist nu atît în « formă » cit în « atitudine ». Prin « fabula » pieselor sale, bazate totdeauna pe o « anecdotă dezvolată și speculată pînă în cele mai neprevăzute efecte », el scoate la iveală esența unor comportări umane, « idela lucrurilor ». Dramaturgia lui Sternheim este « o smulgere necontentită de măști ale burghezului » căruia îi desvăluie astfel pornirile fundamentale. Limba comediilor se adap-

tează țelului lor; «subțiată», «telegrafică», redusă «aproape la schelet», ea devine expresia «acestei forme de ambiții și instinct în timpul căreia sufletul nu are timpul să se reculegă și spiritului să cugete». Sternheim — precizează. autorul — nu e (etic vorbind) «un revoluționar», ca Ernst Toller, Fritz von Unruh, Yvan Goll sau Hansenclever, ci «un aristocrat», «un disprețuitor al formelor convenționale», «un intelectual», «în sensul că el sparge forma exterioară a vieții... cu spiritul său de cugetător rece și senin, pătrunde înapoi la lucrurilor și deoarece viața burgheziei e caricaturală și grotescă... o descopere în toată goliciunea ei și o distruge punându-i în față oglinda operei sale».

Concluziile nu mai lasă loc niciunei îndoieli cu privire la atracțiile și rezervele pe care le trădează studiul. Literatura dramatică expresionistă a «degenerat» prin anumite producții — ne avertizează autorul — în «grotesc de circ», «pantomimă» și «film»; «a creat totuși un nou stil, o formă dinamică și expresivă de teatru, a distrus păpușile convenționale ale vechii drame și a dat înțelitate spiritului asupra naturii». Ceea ce-i lipsește este «o nouă concepție de viață»; doar Unruh, prin «umanitarismul său înalt» și Werfel prin «misticismul său sincer» ne lasă oarecum să o întrevădem. I. Sân-Giorgiu are convingerea că din «anarhia sufletească» și «formală» a expresionismului se va naște o «nouă armonie»; de aceea privește curentul cu atâta încredere.

Trimiteri semnificative la teatrul german contemporan descoperim și în revista «Contemporanul». Ea reproduce o chemare a lui Friedrich Sternhal, apărută în *Der Neue Merkur* din 1922 intitulată: *Pentru directorii de teatru, actori, scriitori și toți iubitorii de artă dramatică*. Aceasta constituie o pledoarie în favoarea aducerii pe scenă a unui «nou eroism» cu care n-au nimic comun «codoșii bisericii sau burgheziei», Claudel și Rolland. El nu e de căutat — crede autorul chemării — nici în «Germania — Burtă»; ci în opera primului dintre poeții dramatici ai cu totul altei Germanii, Fritz von Unruh. Textul apare precedat de o notiță a lui Felix Aderca, foarte grăitoare pentru asentimentul găsit în cercurile stângii intelectuale românești de asemenea afirmații: «Dramaturgia franceză — scrie comentatorul chemării — azi, e la același hotar pe care l-au tras înaltele războaie cițiva scriitori. Dramaturgia germană a trecut toate hotarele... Fără o cunoaștere a literaturii dramatice germane contemporane, nu se mai poate face, în chip serios și decent, teatru».

Chiar bătrâna revistă ieșeană *Viața Românească*, ostilă în general «modernismelor», nu ignoră această vie curiozitate care se crease la noi pentru piesele unor Wedekind, Kaiser, Unruh, Sternheim sau Werfel. Despre ele vorbește într-o scrisoare din Germania, Mihai Ralea, căutând să caracterizeze cu această ocazie și expresionismul ca mișcare literară. Interesante în considerațiile lui sînt distincțiile de la care textul pornește spre a scoate pe cale pur psihologică trăsăturile noului curent. Ce deosebire există între impresie și expresie? se întreabă Mihai Ralea. «Zăresc ura — spune el. Impresiile vin succesiv, ele se perindează în timp... percepția care le totalizează păstrează un caracter atomistic... În momentul expresiunii... forma ne e dată de la început «d'emblée». Ea ni se impune ca o unitate indecompozabilă, ca o individualitate specifică. Numai în urmă ne gândim la elemente, numai în urmă le dăm un anumit rol, în raport cu caracterul unitar al întregii expresii care trebuie să se oglindească aceeași în fiecare părți-cică. Procesul psihologic e invers ca la impresie. Așa se explică de ce expresionisții nu admit descripția metodică a detaliilor — așa cum o face naturalismul. Așa se explică mai ales pretenția lor de a degaja «spiritul» unei situații, aspectul specific, total, la «qualité maitresse» a unui lucru. Ei vor o evoluție «vom schildern zum Geist». Aceasta trebuie să relaxe dintr-o dată printr-o expresie-

siune unică și nu să se înfăptuiască progresiv, treptat, așa cum se întâmplă atunci când ascultăm una după alta Impresiile care ne vin dinafară.

Procedeeul expresionist e *integralist*. El se opune atomismului și asociaționismului. Urmează de aici o consecință: dacă expresia trebuie să predomină, dacă ea vine dinăuntrul elaborației mentale și se aplică — aproape se *impune* — lucrurilor, ea trebuie să conțină în ea ceva *activ*.

Tocmai asupra acestui caracter insistă tinerii scriitori germani, opunându-l *pasivității* impresioniste. Expresionismul e creator. El inventă o altă lume sau dă celei vechi o altă semnificație. Mihai Ralea găsește ambiția « nobilă », pentru că e răsturnătoare de valori, de percepții și de perspective, dar realizările mișcării i se par a rămâne inferioare țintei înalte pe care ea și-a propus-o. Personajele lui Kaiser « sînt tipuri abstracte aproape matematice. Ele nu se cheamă Müller, Kurz ori Hesse, ci Mann, Frau, Mädchen, Miliardär, eine Stimme, mehrere Stimmen, etc ». . . și « servesc. . . ca simboluri pentru a combate o formă socială, ori un viciu moral. Aceste ființe omenești simplificate reușesc însă de multe ori să aibă o individualitate și încă una foarte specifică. Atunci autorul devine artist « en dépit » sau tocmai « en dépit de son procédé ». . . ca în *Die Sorina*, ca în *Gas* ori ca în *Die Koralle*. Fritz von Unruh e un fost ofițer prusac care face mult sport și de multe ori bune nuvele și mai puțin bune piese de teatru ». Dramele lui Walter Hasenclever, « der politische Dichter », *Die Menschen, jenseits, Entscheidung* sînt « prea tendențioase ca să fie în adevăr frumoase ». Werfel « fire haotică și desarmonică, în același timp extrem de personală, de subiectivă, . . se caută încă, în încercări inegale, citeodată stranii în frumusețea lor, de cele mai multe ori penibile și confuze ».

Ralea apreciază însă *atitudinea etico-politică* a scriitorilor expresioniști, reacțiunea salutară pe care ea o reprezintă împotriva « capitalismului » și « naționalismului ». Refuzînd să mai recunoască vocilor criticii vreo autoritate — conchide el — « năzuințele anarhice » ale tinerii literaturi germane « se concep libere și nestăvillite în avîntul lor haotic, dar fecund ».

Să nu ne imaginăm totuși că dramaturgia expresionistă și-a cîștigat cu aceasta și acces pe scenele teatrelor românești. Dimpotrivă, în cluda interesului pe care cercurile intelectuale — cum s-a văzut — i l-au arătat, ea a întîmpinat ca să fie reprezentată enorme rezistențe. La începutul fiecărei stagiuni ziarele anunță că printre autorii care vor fi jucați se vor număra neapărat și Wedekind și Sternheim și Kaiser și Toller, dar includerea pieselor lor în repertoriul teatral rămîne o repetată promisiune. Publicul românesc are posibilitatea să vadă primele spectacole expresioniste abia cu prilejul vizitei regizorului Karlheinz Martin la București, în 1922, cînd acesta montează piesele *Nju* de Ossip Dymov și *Pelicanul* de Strindberg. Compania « Kunstleriche Schaubühne » din Berlin joacă puțin după aceasta « misterul » lui Hugo von Hofmannstahl, *Jedermann*, la Cernăuți, iar un an mai tîrziu, alt ansamblu german, Raoul Aslan dă o reprezentare în Capitală cu *Der Brand im Opernhaus* de Georg Kaiser. Expresioniste, dacă nu atît ca text, măcar ca regie, vor fi și spectacolele de răsunset din 1923 ale trupei din Viena în limba Idîș (*Dybuk* și *Zi și noapte*, de Ansky, *Acela care primește palmele*, de L. Andreev, *Clintărețul tristeții sale*, de Ossip Dymov ș.a.)

Primul autor modern german care pătrunde pe scena teatrelor românești e Kasimir Edschmid cu o prelucrare după vestitul Kean al lui Dumas-tatăl. *Lulu* de Wedekind se joacă abia în 1925. *Antigona* lui Hasenclever apăruse, tradusă de Ion Sân-Giorgiu, dar piesa nu va fi niciodată reprezentată. *Bocksgesang* de Ion Werfel în versiunea românească a Lilei Hirsu va avea aceeași soartă. Pe scenă n-au ajuns nici Sternheim, nici Unruh și nici Toller. La data respectivă se publicaseră

chiar câteva piese valoroase românești cu caracter expresionist, *Zamolxe* (1921) și *Tulburarea apelor* (1923) de Lucian Blaga, *Meșterul* (1922), dar și ele așteptau în zadar să fie jucate. În *Adevărul literar și artistic*, A. de Hertz, autorul dramatic favorit al repertoriului vremii, se întreba pentru ce ar trebui reprezentate elucubrații cum au fost cele pe care i le servise publicului Karlheinz Martin? Expresionismul era calificat cu acest prilej drept o « puerilitate » (personagii fără nime, decoruri strimbe, etc), când nu se dovedea a fi pur și simplu produsul unor « minți demente ». Reacția trasează o mentalitate care va stăpîni scena românească și va continua să identifice teatrul gustat cu comedia bulevardieră. Situația contradictorie a dramaturgiei expresioniste la noi, nejucată aproape de loc, dar constituind obiectul unor permanente referiri, o reflectă foarte bine revista *Rampa*. Fiind cea mai citită publicație teatrală românească, ea se vede silită să se ocupe fatal de piesele care se reprezentau.

Bernstein, Bataille, Marcel Achard ca și emulii lor autohtoni sînt autorii comențați aici în mod curent; comedia de salon, drama psihologică și sentimentală, farsa ușoară, alcătuiesc materia principală a cronicilor revistei. Totuși, nostalgia după un « altfel de teatru » se lasă întrevăzută. Încă de prin 1919 *Rampa* pornește să dea frecvent prin scrisori din străinătate și note, informații asupra noii mișcări dramatice germane: Cînd grupul « Poesis » își inaugurează ciclul de conferințe, le face o stăruitoare publicitate. Tot ea îl descoperă prima pe H. Bonciu, căruia îi tipărește versurile proprii, *Sonetele către Ead*, traduse din Wildgans precum și corespondențele de la Viena, unde: poetul român, devenit redactor al revistei la contact cu scriitorii expresioniști austrieci. *Rampa* aduce în acești ani mereu vorba de Wedekind, de Toller, de Hasenclever, discută « cazul Kaiser » (procesul care i s-a intentat dramaturgului fiindcă își însușise bunuri străine). Tactica revistei este de a obișnui pe încetul publicul românesc cu numele acestor autori, jucarea lor fiind lăsată pentru mai târziu, după o lungă pregătire pedagogică. Un editorial din 1921 explică « hiper-esteților » de ce Hasenclever nu se poate reprezenta încă pe scenele noastre. E nevoie ca publicul să învețe întâi a gusta teatrul de cameră a lui Strindberg, din care s-a jucat la noi doar *Tatăl și D-ra Iulia*. După aceasta va veni Wedekind și pe urmă ne vom putea gândi la « expresioniști ». Chiar în cazul lor, *Rampa* crede că se recomandă o anumită asimilare progresivă, spre a nu compromite experiența, ordinea accesibilității fiind Sternheim, Toller, Goering, Unruh, Kaiser și abia la urmă Hasenclever.

Revista, deși își prescrie această linie prudentă, înțelege să încurajeze efectiv « noul teatru ». Cînd au loc spectacolele puse în scenă de Karlheinz Martin, le salută cu un entuziasm nereținut, considerînd că a contribuit la succesul lor. Editorialul care consemnează acest « eveniment » e intitulat « Triumful nostru ». În cuprinsul lui se afirmă răspicat: « Karlheinz a triumfat. Triumful său nu este numai al său: e acela al Ideii noi ». Interviu pe care revista i-l la regizorul lui poartă iarăși un titlu semnificativ: « De ce este util expresionismul ».

Merită să fie menționată și tendința « activistă », umanitar-socială, pe care *Rampa* aștepta ca noua dramaturgie germană să o însuflească și scenei românești. Dacă altor cercuri li se părea că teatrul expresionist aduce o aspirație « mistică », « religioasă », înrîndindu-se prin aceasta cu vechile « mistere medievale », editorialistul revistei ei i se înfățișa drept o tribună de luptă pentru ideile avansate ale vremii. Reinhard Goering, Fritz von Unruh, Sternheim, Toller, Ullitz, von der Goltz sau Brecht se subliniază într-un șir de articole, intitulate « Menschland », « Dramapamflet », « Ofensiva pentru umanitate », critică fără milă relele sociale și cheamă omolenirea la o profundă transformare morală. Teatrul lor regăsește tradițiile epocelor « Sturm und Drang »; învie iarăși drama *à these*, menită să răscolească

publicul și să-l învețe a medita asupra problemelor desbătute pe scenă. Pentru un astfel de teatru pledează în paginile revistei și Felix Aderca. L-am văzut la «Contemporanul» susținând că atita timp cât vom rămâne cu ochii ațintii doar spre dramaturgia franceză, n-avem nici o șansă să ieșim dintr-un orizont mărginit. Acolo vorbea de Fritz von Unruh. În «Mișcarea literară» îl prezintă pe Georg Kaiser. La premiera piesei *Lulu*, în *Rampa* scrie: «Ne întoarcem față către adevărata noastră zare și strigăm: FRANK WEDEKIND». Tot aici publică două articole despre ecoul acestor noi tendințe în dramaturgia românească, «Teatrul abstract» și «Adevăratul teatru abstract». După Felix Aderca, întâlnim în numeroase piese care se scriu și se reprezintă la noi o falsă cerebralizare, în sensul că lumea adusă pe scenă și evocată cu mijloace naturaliste este o pură construcție mentală, n-are nici o acoperire reală. În schimb, mult mai «adevărată» e cea din citeva piese «abstracte» ne jucate ca *Meșterul* de A. Maniu, *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* de L. Blaga. Articolele caută să legitimeze estetic și formula acestui teatru în care faptele și personajele, intenționat schematizate, fac să transpară o clocnire revelatoare de «idei» sau «instincte fundamentale».

Abstracționismul — se precizează la sfârșit — a înregistrat și victime, printre ele numărându-se I. Sân-Giorgiu cu *Masca* (1923) și autorul însuși, cu *Sburătorul* (1923), ambele piese reprezentate dar nereușite. Ca să închidem capitolul acesta, trebuie să spunem că lista lucrărilor dramatice românești de o factură expresionistă, n-a rămas rezumată în realitate doar la piesele pe care F. Aderca le pomenește. Blaga, în primul rând, a păstrat o tendință abstractivă în tot teatrul său, ca *Zamolxe* și *Tulburarea Apelor*, *Meșterul Manole* (1927); *Cruciada copiilor* (1930) și *Avram Iancu* (1934) sînt tipice așa numite «Verkündigungs-dramen». Adrian Maniu a publicat încă o lucrare teatrală cu o îndrăzneță proiecție «mitică» *Lupii de aramă* (1928).

Un caracter expresionist are «misterul» lui Ion Marin Sadoveanu, «Anno Domini» (1927), ca și piesa poetului V. Voiculescu *La pragul minunii* (1934). Felix Aderca însuși a revenit la experiența din *Sburătorul* în diverse «acte», «scenarii» și «idei dramatice» de care sînt pline romanele sale. Citeva piese expresioniste a scris și G.M. Zamfirescu: *Sam* (1927), *G.R.8* (1929) și *Adonis* (1930). Amintindu-și a le fi ascultat citite în cenceaclul «Sburătorul», E. Lovinescu notează că l-au izbit prin lipsa lor de «localizare», prin acțiunea care se petrecea «aici și alurea, după voință, la Moscova, Berlin sau Paris», cu «erol mai mult simboluri decît ființe tangibile», dar că un asemenea teatru ar trebui reprezentat măcar pentru meritul lui pur experimental. În sfârșit, partizani deci și a formulei dramatice expresioniste au fost și alți doi autori români, mai puțin cunoscuți Isalia Răcăciuni și Const. Tavernier. Unul a scris «*Apocalipsul*», *Trei cruci* (1922), drama «*Histeriei*» (1929) și comedia *Poste restante* (1931); celălalt *Prietenii* (1925) și *Visătorul* (1925), iar amîndoi în colaborare, piesa *Carnaval* (1925).

Poezia și proza expresionistă s-au bucurat la rîndul lor de atenția publicărilor românești. Cum traduceri de romane sau nuvele revistele nu prea puteau să publice ușor, în legătură cu Heinrich Mann, Edschmid, Döblin, Leonhard Frank, Max Brod sau chiar Kafka, se mulțumesc să dea din cînd în cînd diverse relații critice.

Printre ele, cele mai substanțiale îi aparțin lui Oskar Walter Cisek care se ocupă periodic de «Cartea germană» în *Universul literar*. Din Klabund, colecția «Lectura» aduce chiar două traduceri, cu nr-ul 411, *Mohamed* (Roman eines Propheten) și 444, *Rasputin* (Roman eines Dämons). Ulterior (1931) va apare în editura Eminescu o altă operă epică a aceluiași, *Borgia* (Roman einer Familie). Multe alte scrieri expresioniste în proză nu prea s-au mai tradus decît sporadic și tirziu.

Poezia, în schimb, a avut o soartă privilegiată; numeroase tălmăciri din lirica expresionistă apar în paginile revistelor noastre de după război. Chiar în primul ei număr (1921) *Gîndirea* cuprinde o poezie a lui Alfred Mombert *Plimbare*, tradusă de Lucian Blaga. În *Rampa* sînt publicate din 1920, pe rînd toate «Sonetele către Ead» de Anton Wildgans. Traducătorul lor, H. Bonciu, dă în paginile aceleiași reviste și alte versuri din poezii pre-expresioniști germani sau austrieci mai puțin cunoscuți, Erich Mühsam (*Pe Povirniș*), Richard Schaukal (*Piticul*), Alfons Petzold («*Volkslied*»). B. Fundolanu traduce *Psalmul unei zile vechi* de Franz Werfel. Pînă și dificilul August Stramm e prezent în «Contîmporanul» cu două din piesele sale atît de neobișnuite ca factură (*Schlachtfeld* și *Patrouille*). Dar cea mai sistematică și eficientă operă de familiarizare a publicului românesc cu lirica expresionistă o înfăptuiește publicația *Cuget Românesc*. Aici, între 1922 și 1924 Oskar Walter Cisek publică un șir întreg de portrete ale noilor poeți germani din opera cărora aduce adesea, fie singur, fie împreună cu Ion Pillat, și cite o bogată antologie ilustrativă. Alegerea numelor vădește o remarcabilă capacitate de orientare. Șirul se deschide cu Georg Trakl, înfățișat pe drept ca poetul care s-a ridicat la o culme neatinsă nici de «Pan»-ul evocator expresionist al naturii largi și colorate, Theodor Däubler, nici de «prietenui lumii», Franz Werfel. Germania — ni se spune — a pierdut în război mulți scriitori tineri de mare viitor, Stadler, Lichtenstein, Lods, Lemm. Nici unul nu era însă comparabil cu Trakl. După Hölderlin, doar Nietzsche și el au mai reușit să atingă «seninătatea și monumentalitatea străvezie a soarelui apolinic». «Dar pentru Trakl drumul străbătut pînă la lumina aceea liniștită a fost greu, plin de frunze veștede, mulat de ploi nesfîrșite, mărginit de putregai de seară și de culoarea brună a toamnei. «Materia» e aici «spiritualizată, prefăcută în duh», «oamenii sînt umbre, pe nesimțite conduse de soartă, morții trăiesc, chipul agonizant al naturii apare în orice colț al orizontului, cîteodată expresia suferinței devine chiar «mociroasă», «haosul negru și nesfîrșit se învîrtește în jurul făpturilor neputincioase și pasive».

«În lirica lui — crede O.W. Cisek — tristețea vieții de soldat, ceața, frunzele căzute, orașele mici provinciale, agonia toamnei precum și veșnica favorizare a cîtorva culori ne aduc aminte de un poet român: de G. Bacovia!»

Din Trakl se publică: *Înima mea în seară*; *Către tîndrul Ellis*; *Rondel și Apus*; *Apropierea morții*, *Lirism și tăcere*, *Hellan*, *Psalm* revenindu-se apoi cu încă un ciclu de traduceri: *În parc*, *În primăvară*, *Către soră*, *Amin*, *Într-un vechi album*, *Cîntec de seară-Elis*, (*I și II*), *Către cel mort în tinerețe*. Al doilea portret i se dedică lui Yvan Goll. Poetul e înfățișat mai ales ca propovădăitorul fraternității umane pe fondul unei Europe sfișiate de atrocitățile războiului: «O mie nou sute și șaptesprezece. Oamenii mureau ca lăcustele. Nervii poezilor sunau strident ca niște coarde prea întinse, de un muzician disprețuitor și diabolic». Din paginile primei cărți a lui Yvan Goll, tipărită la Zürich «se ridică un plîns înăbușit, era însă și un fapt, un parastas pentru cei căzuți în Europa. Aci nu putea fi vorba de francezi, de germani sau de ruși... Trecînd prin nesfîrșitul șir al morților, Goll recunosc un frate în fiecare. Din ziua aceea se trudi mereu, de a desface halna de oțel a Europei, pentru a găsi inima, ce de abia bătea. Cînta o melodie grea și severă și aspră dar plină de intensitate vizionară».

Piesele ilustrative sînt: *Lampagiul*, *Negrul de varieteu*, *Directorul de cinematograf* și *Canalul de Panama*, traduse de Ion Pillat.

După Goll, e prezentată Else Lasker-Schüler. Ea — ne asigură O.W. Cisek — se numără printre poeții germani contemporani «a căror roade vor lumina dincolo de deceniile noastre și nu vor putea fi mîncate de viermii timpului».

Sînt « pușini » aceștia : « Theodor Däubler, Alfred Mombert, Georg Trakl, Stefan George, Rilke, Georg Heym, Werfel, Goll, poate Kassak, poate Klemm și Paul Zech ».

Pe Else Lasker-Schüler, prezentatorul o așează îndată după « marea » Anette von Droste Hülshoff, alături de Ricarda Huch, care e însă « mai greoaie, iar lumea poeziei ei pare mai mică ». Poetul i se face o caracterizare destul de exactă : « Culoarele serii Ierusalimului sînt în sufletul ei. E o orientală... cu toate că s-a născut la Elberfeld în țara Rinului. E o pasăre cu aripi arzînde, ce plutește deasupra unei mări negre și adînci și fără de țărniuri. E ființa extremelor care se contopesc în desimea atmosferei. Se joacă, cîntă, cîrpește, deschide apoi ochii obosiți de veacuri și vede arhangheli și sfinți și umbre biblice. Veșnic va fi copil, veșnic vedeniile ei vor fi bătrîne ca lumea... Stelele scîlpesc în haina poetei. Dar altădată e revoltă în jurul ei. Strigăte se sparg de tîmpla cerului, larba arde, sîngele de copilă cîntă înfierbîntat. Moartea înecă țărîniile. Pomi despuiați își strigă durerea lor în negură... Poezia aceasta a crescut din iubire, dar ramurile ei mlădioase au cuprins pămîntul. Simțămintele egocentrice în întregimea lor au dus la o atitudine cosmocentrică... » « Complexul opereii poetei rămîne o autobiografie, ale cărei ogîndiri radiază în univers. Și azi mai e la Teba, în Egipt, pe Nil și lîngă malurile Iordanului, cu toate că locuiește la Berlin... A încerca o sinteză despre Else Lasker Schüler, înseamnă să apuci un pîlăjenis cu pumni de fierar. » Poeziile traduse numai de Oscar Walter Cisek sînt : *Tainic în noapte, Împăciuirea, Apoi, În ochii tăi, Numai pe tine, Dragoste, Încet pe tine te visez, Mama mea, Sfirșitul lumii, O, plăcerea mea dureroasă, Cîntecul meu și Sena Hoy*.

Prezentarea lui Theodor Däubler, prieten personal cu Oscar Walter Cisek, e și mai elogioasă. Autorul epopeii *Das Nordlicht* e un îndrumător fără urmași, o personificare a nepăsării ce-și urmează calea firească, fără a fi controlată de un intelectualism economic, otrăvit de propria-i neputință — cumpănit. E un enorm conglomerat de valori, care, după spusele lui Carl Schmitt se aseamănă Caucazului, nesocotit, de unii grădinarî intelectuali, din cauză că nu prea are drumuri și alei ciopîrșite de foarfeca meșteșugului ». « Expresionist » adeseori « în sensul cel mai curat al cuvîntului » (« el a denumit astfel noua directivă ») Däubler și-a însușit atît de intim « spiritul întregii culturi italiene » încît reușește să fie un « clasic ».

« Viziunea lui largă și cosmică, mai puțin glacială decît aceea a lui Alfred Mombert, e și mai puțin abstractă. Priveliștea lui mediteraneeană n-are soliditatea aceleia din *Așa vorbit-a Zarathustra*, nu știe nimic despre acea monumentalizare absolută și liniștită, dar e cu mult mai luminoasă... Theodor Däubler va fi, desigur, unul din acela pe care judecata timpului îi va așeza în apropierea lui Friederich Nietzsche (Nietzsche ar fi vrut să fie foarte păgîn; Däubler e cel mai păgîn dintre scriitori, fiind totdeauna așa de creștinesc ca și Primitivii germani, cărora biserica catolică le era o mamă) ». Opera lui constituie o « gloriificare măreață a Apusului ». Epopeea *Das Nordlicht* reprezintă « cel mai voluminos complex de poezie germană ». În ea, « o idee supremă călăuzește firea care nu « este » niciodată, ci « devine » mereu. Aceasta este și cea mai caracteristică diferență între Däubler și Dante. O cristalizare absolută nu există în lumea acestei cîntări ce înfățișează veșnicul drum spre un excelsior cosmic, un studiu pentru care nu există nici o măsură în timp și spațiu, un colos veșnic embrionar și veșnic subiectiv. » *Das Nordlicht* e un torso, cu atît mai puțin isprăvit, cu cît nemărginirea întrece lumea ogîndită într-un spirit gotic, ce îngenuche în fața idealului elen, pentru a-și vedea apoi îndeplinită misiunea pămîntească în intulția vibrîndă față de viața

activă: *Zuerst ist das Gebot, die Menschen Kommen später* ». « Limba operelor lui Däubler e lăcașul sfânt și magic al vedeniilor sale, unde plasticitatea impresiilor și fanatismul credinței artistice potențează realismul, ajungând astfel la motive și expresii transcendente. Și cu toate că limba lui Däubler e deseori izbitoare, ruptă și barocă, poate fi o muzicalizare. În nici o altă operă literară nu există atâtea asonanțe și aliterațiuni; din nici o altă cântare nu vedem atât de limpede, cât de extaziat și îmbătat era autorul de propriile sale cuvinte. Realitatea și închipuirea fantastică nu se mai pot deosebi una de alta. Zeii buni și răi, arhanghelii și dracii au devenit tot atât de reali ca și munții, copacii și apele. . . Elemente păgâne, creștine, țărănești, vegetative, ascetice, erotice, se întărită pînă ce spiritul le contopește. . . Puțini știu astăzi că Theodor Däubler e, neapărat, cel mai mare poet liric care scrie în limba germană. Iar patria lui Tasso, nu-și mai cunoaște copilul înțelegător, luat de suflet. » Din Däubler, Cisek traduce *Începutul, Pastorală, Rugă de piatră, Deseori, Rai verde, Amiaza, Rugăciune de vară, Seară încântată, Amurg, La semănat*, precum și un text de proză inedit: *O peșteră în Atica*.

La această operă de informare și ilustrare prin copioase texte în versiune românească, Ion Sân-Giorgiu va veni să se alăture, ca și pentru dramaturgia expresionistă, cu o lucrare mai ambițioasă. Ea se intitulează *Lirica germană contemporană* și a apărut în 1927, după ce extrase întinse din cuprinsul volumului văzuseră încă dinainte lumina tiparului prin diverse reviste. Studiul e împărțit în șase capitole: 1. Privire generală asupra liricii germane moderne. 2. Diletanși și epigoni, Liliencron și Arno Holz. 3. Richard Dehmel. 4. Stefan George. 5. Lirica Austriei: Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Franz Werfel. 6. Mistici și Expresioniști. Avem de a face iarăși cu intervenția unui « specialist », dar informația lui, la data respectivă, uimește. Pe lângă antologiile cele mai importante, alcătuite de Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung* și de Alfred Wolfenstein *Die Erhebung*, Ion Sân-Giorgiu i-a citit în ediții originale pe Max Barthel, Johannes Becher, Gottfried Benn, Th. Däubler, Alfred Ehrenstein, Yvan Goll, Walter Hasenclever, Max Herrmann-Neisse, Georg Heym, Kurt Heynicke, Jacob van Hoddis, Wilhelm Klemm, Else Lasker-Schüler, Rudolf Leonhard, Heinrich Lersch, Alfred Lichtenstein, Kurt Liebmann, Ernst Lissauer, Ernst Wilhelm Lotz, Ludwig Meidner, Karl Otten, Rudolf Paulsen, Alfons Petzold, Ludwig Rubiner, Wilhelm Ruge, René Schickele, Lothar Schreyer, Ernst Stadler, Leo Sternberg, August Stramm, Georg Trakl, Armin T. Wegner, Anton Wildgans, Alfred Wolfenstein și Paul Zech. Autorul pornește de la Soergel, dar se sprijină și pe alți comentatori ai literaturii expresioniste, ca Edschmid și în special ca Ernst Michel. Caracterizarea expresionismului liric e pertinentă. El apare dominat de « intensitatea simțirei » și de « lumina viziunii »; nu crează « contemplând » ci « cuprins de o beție magică ». Lirica expresionistă va fi « extatică », fiindcă « ea va izbucni din extazul poetului care trăiește viziunea ». Poezia aceasta va avea ca expresie verbală « strigătul ».

« Violența și intensitatea », « nu îngăduie poetului selecție de vocabular și expresie sau reculegere artistică. Poezia de atitudine, revoltă distrugătoare, sau chemare profetică, lirica expresionistă se va folosi mai mult de puterea dinamică a verbului decît de lenea statică a substantivului și adjectivului. Ea va urî adjectivul care dă culoare și contur ideii, dar care înăbușă mișcarea ». Urmează apoi un tablou amănunțit al liricii expresioniste cu insistențe asupra unor poeți ca Trakl, Heym, Hasenclever, Yvan Goll, Zech, Stadler, Ehrenstein, Becher, Leonhard, Stramm și Heynicke din care se dau și traduceri. Autorul se îndoiește însă la sfîrșit dacă multe din vocile acestui « mare cor strident » au și un timbru al lor personal. Excepție, după el, ar face doar cîteva, cele ale lui Däubler, Werfel, Ehrenstein.

Gottfried Benn, Georg Trakl și Johannes Becher. Lista principalilor poeți expresioniști, cum vedem, s-a modificat. Dacă la Oskar Walter Cisek, pe ea figurau Else Lasker-Schüler și Yvan Goll, aici numele lor dispar, în schimb se ivește cel al lui Gottfried Benn. Cu toate rezervele din final, textul și traducerea pe care le cuprindea lărgeau considerabil sfera cunoștințelor cu privire la noua lirică germană. Numele unor poeți mai rar pomeniți ca Stadler, Zech, Stramm, Leonhard, Ehrenstein, Heynicke, Becher veneau să se adauge celor intrate până atunci în circulație. Cîteva dintre ele se vor întipări destul de puternic. Trakl în primul rînd — și nu e de mirare că o publicație expresionistă prestigioasă ca *Der Brenner* din Innsbruck se va ocupa de ecoul operei lui în România.

E cazul să ne oprim însă aici. Oricîte dovezi am mai produce spre a arăta prezența mișcării expresioniste în conștiința literară românească, nu vom putea ocoli o întrebare: au dus toate acestea și la o creație originală de o factură înrudită? Altfel zis, există o literatură românească cu caracter expresionist și prin ce realizări notabile se distinge ea?

Răspunsul la o asemenea întrebare necesită o analiză întinsă și amănunțită, dar pînă a cunoaște rezultatele ei să ne mulțumim deocamdată a menționa numai, ca în cazul dramaturgiei, un șir de opere literare românești menite să-i rețină imediat atenția. Oricine își poate da seama, fără nici o efortare, că o bună parte o poezia lui Blaga, cum de altfel a spus-o și el singur, stă sub semnul expresionismului. Acesta nu este însă un simplu fapt lipsit de însemnătate. Pentru lirica românească modernă Blaga reprezintă una din cele trei personalități cruciale care i-au determinat cursul, influența poetului asupra contemporanilor și urmașilor săi fiind enormă. Cuvîntul « expresionism », George Călinescu îl pronunță și în legătură cu unele aspecte ale liricii lui Adrian Maniu (« pictură simplificată », « stilizare ») și Al. Philippide (« preocupări cosmologice », « ardere panteistică »). Și la Aron Cotruș reține « barocul giganticului », « mesianismul apocaliptic ». N-ar fi greșit nici atribuindu-i lui B. Fundoianu o viziune « stilizată », și cotropitoare a naturii, pornită la el să înecă înjghebările unei civilizații citadine precare sub o erupție de seve vitale. Nu căuta oare poetul îndărătul lumii sale bucolice, ca expresioniștii « figura nevăzută, teribilă a forței? » Nu puține ecouri trakliene se întîlnesc în versurile lui Camil Baltazar. Dar și Adrian Maniu și Al. Philippide și Aron Cotruș și B. Fundoianu și Camil Baltazar sînt reprezentanți de frunte ai liricii românești interbelice.

Izlesc apoi înrudirile cu expresionismul ale tipului de proză fantastică și grotescă pe care au practicat-o adesea nu fără succes Felix Aderca în *Femeia cu carnea albă* (1927), *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă Termidor* (1932), *Orașele Inecate* (1937) și *A fost o dată un imperiu* (1939), Ion Vinea în *Descîntecul și Florile de lampă* și în « *Paradisul suspinelor* », Ion Călugăru, *Paradisul statistic* (1926), *Abecedar de povestiri populare* (1930) și *De la cinci pînă la cinci* (1935). Modelul acestor scrieri îl dăduse independent de orice contact cu literatura expresionistă, dar iarăși nu străin de estetica ei, descoperită printr-o elaborare proprie, absolut originală, Tudor Arghezi, altă figură centrală a literaturii române moderne. Subiectivismul violent, împins pînă la deformarea autoritară a realității, vizionarismul, apocalipticul și grotescul terifiant cu implicații demonologice se găseau toate în nenumăratele pagini vitriolante pe care poetul nu conținea să le publice din 1911 și a căror formulă artistică o vor ilustra mai cu seamă volumele *Icoane de lemn* (1930) și *Poarta neagră* (1930). De un expresionism manifest sînt nu numai versurile dar și romanele lui H. Bonciu, *Bagaj* (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1935). Numele înșirate, chiar sub forma acestor evocări sumare, dovedesc că dramaturgia, poezia și proza, asupra căreia urmează să stăruim, nu alcătuiesc de loc un

capitol literar neglijabil. Dimpotrivă, el include o bună parte din opera multor scriitori români însemnați, V. Voiculescu, Aron Cotruș, Al. Philippide, Adrian Maniu, B. Fundoianu, Felix Aderca, Ion Vinea, Camil Baltazar, G. M. Zamfirescu, Ion Călugăru, ba chiar de prim plan ca Tudor Arghezi și Lucian Blaga. Cu cită îndreptățire o putem raporta în fiecare din cazuri la estetica expresionistă, dacă nu cumva și creația altor autori, îi trădează amprenta, rămîne de văzut. Oricum însă, problema există și ea merită osteneala de a fi examinată mai îndeaproape.

S-a manifestat expresionismul în România ca o mișcare literară și artistică de sine stătătoare și distinctă? A avut el publicațiile sale care să și-l dea ca program poetic în chip explicit? Au existat grupări scriitoricești care să se fi considerat expresioniste și care să se fi făcut cunoscute în primul rînd prin acest caracter al activității lor?

Despre așa ceva nu se poate vorbi. Alte mișcări literare și artistice europene, unele cu o influență mult mai limitată la noi au reușit să se constituie în grupări autonome, să-și creeze organe proprii și să-și formuleze crezurile răspicat. Linia lor se lasă urmărită ușor; nu e și cazul expresionismului, care se prezintă sub această latură într-o situație de inferioritate. Existența lui se va desfășura oarecum subteran, făcîndu-se sensibilă printre orientările literare ale vremii, închegate din contribuții care urmează numai fragmentar un program comun.

Trebuie să fie limpede însă de la început cîteva lucruri: Expresionismul, chiar în patria sa, a avut aspectul unei mișcări haotice. Tendințe extrem de divergente l-au însuflețit neconținut; cuvintele care revin mereu în caracterizările lui sînt acelea de « clocot », « fierbere », « tumult », « erupție », « revărsare »; tot timpul mișcarea a refuzat să respecte o singură linie directoare și a primit simultan sau succesiv impulsuri nu o dată contradictorii din centre diferite, din Berlin și Dresda, din München și Viena, din Innsbruck și Praga. Lipsa aceasta de omogenitate pe care au suplini-o mai mult patosul unei generații, tipătul comun al experienței ei tragice, existențiale, o remarcă azi aproape toți cercetătorii curentului. Walter Sokel se vede silit să ne avertizeze chiar de la începutul lucrării sale, *The Writer in Extremis* (1959), « că nu poate să existe nici o unitate stilistică între expresioniștii germani ». « Expresioniști politici ca Frank, Rubiner și Toller puneau mesajul lor politic, înaintea oricărui lucru. Dimpotrivă, expresioniști de seamă ca Franz Kafka, Trakl, Heym, Barlach și Benn dădeau artei lor mai multă însemnătate decît oricărui alt lucru; ei au fost pionieri adevărați ai literaturii moderne și au adus contribuții excepționale mișcării moderniste internaționale. Au existat însă și mulți expresioniști — Werfel, Otten și Rubiner bunăoară — care abia pot fi considerați poeți moderni. Ei injectează doar o furie revoluționară și extatică în forme fundamentale conservatoare ».

De la o constatare identică pleacă și Armin Arnold care e convins că « între versetele lui Stadler și coloanele de vorbe ale lui Stramm, între montajul de cuvinte al lui Döblin și proza precisă a lui Kafka, între limbajul dramelor lui Barlach și celor ale lui Sternheim nu există nimic comun decît o voință de a rupe cu ceea ce exista ». (*Die Literatur des Expressionismus*, 1966).

Oricît de discutabile în radicalismul lor s-ar dovedi pînă la urmă asemenea afirmații (fiindcă o unitate evidentă totuși a existat, altfel nimănui nu i-ar fi dat prin gînd să o caute), ele vin să sprijine ceea ce spuneam: Expresionismul s-a înfățișat ca o mișcare extrem de deschisă, fără un program estetic foarte riguros care să reclame adeziuni integrale și să refuze o mare libertate inițiativelor locale. Nu e de mirare deci că în plan european ecoul lui a fost adesea difuz, a îngăduit dezvoltarea unora sau altora din tendințele sale principale. Prin expresionism, mai mult ca prin oricare altă mișcare literară și artistică din epoca noastră, o enormă varietate de manifestări ale

modernității au țîșnit la suprafață. Particularitatea lui e de a le fi făcut sensibile pe toate sub o formă posibilă, virtuală. În aceasta rezidă norocul și drama expresionismului. Fiindcă a conținut în nuce atâtea sugestii de dezvoltare viitoare a artei și literaturii moderne, a cunoscut o răspîndire relativ rapidă și foarte întinsă. Fiecare și-a luat din el ce i-a convenit. Expresionismul a fost mai ușor acceptat decît alte mișcări, a exercitat o influență mai largă și mai adîncă. Dar din aceeași cauză produsele literare și artistice, la nașterea cărora a avut o contribuție însemnată, au apărut sub numele altor orientări. Ca și cucerul, el și-a văzut, foarte adesea puii, născîndu-i-se în cuiburi străine. Expresionismul a și pierit la un moment dat atît de brusc tot din această cauză. Alte orientări pe care el le conținea ca virtualități, au căpătat ființă și au devenit realități, substituindu-i-se. În cazul lui, asistăm la o mitologie răsturnată. Nu Cronos își mănîncă progeniturile, ci acestea își devoră părintele.

Cînd expresionismul ajunge la momentul său de aură prin 1918—1920, îi sună și sfîrșitul. E iarăși un fapt demn de reținut; în multe țări timpul pe care l-a reclamat fatal descoperirea și luarea de contact cu literatura și arta expresionistă germană este exact acela al agoniei mișcării. Atunci cînd condițiile de receptivitate se crează, vocile care vestesc moartea curentului se aud tot mai insistente. E ceea ce s-a petrecut sub raport cronologic cu expresionismul și în România. Prin 1924, cînd Wedekind și Kaiser pătrund în sfîrșit pe scenele bucureștene, începe să se vorbească de « criza teatrului german ». Cînd pornesc să apară și la noi lucrări dramatice, versuri sau scrieri în proză de factură expresionistă, ieșirea acestor experiențe artistice din actualitate devine un fapt notoriu. Oscar Walter Cisek, care am văzut cît zel a pus spre a le populariza, e nevoit să spună în 1926: « Literatura germană de azi se îndepărtează tot mai mult de sbuciumările colțuroase, de extazul nearticulat al expresionismului ». . . « răzvrătirea cuvîntului a adormit. Corul celor mulți care a acompaniat cu lirisme țîpătoare și rupte înfrîngerea Germaniei și cea revoluție botezată de marele romancier Alfred Döblin « balul mascat german », tace de mult. Kasimir Edschmid a atras în ultimul timp atenția Franței literare, în Germania însă, nimeni nu mai crede în viitorul prozel lui. Nu altfel le-a mers atîtor altor scriitori, Hasenclever și Wolfenstein sau Hoddiss, Lichtenstein, Lemm, Gustav Sack, Benn (sic !), Becher, Ehrenstein, Leonhard, Otten, Ludwig Rubiner au fost uitați. Pe drept și pe nedrept. Filtrul cel mare al timpului a lucrat mai repede ca oricînd. Figurile reprezentative au rămas, au mers mai departe pe drumul ales mai de mult ».

Felul acesta de a privi lucrurile e simptomatic. El traduce sentimentul că o fază turbulentă, programatică a curentului a trecut, că roadele lui reale urmează acum să se aleagă prin opera unor personalități artistice puternice, care-și durează opera lor proprie, independent de orice « isme ».

Un lucru e neîndoișor : în creația literară românească expresionismul a fost asimilat cu o totală libertate. Diferite sugestii ale lui vor fi preluate și dezvoltate după plac, fără senzația niciunei constrîngerii.

Adesea chiar, punctul lor de plecare nici nu va mai fi amintit; vom asista la un fenomen de *pseudo-morfoză*; încorporat în alte tendințe mai manifeste, expresionismul românesc își va trăi acea viață subterană de care am pomenit. Așa se explică și de ce critica și istoria literară nu prea i-a înregistrat prezența.

La toate acestea mal e de adăugat ceva. Lucian Blaga distingea două feluri de influențe pe care le exercită culturile. Unele sînt « modelatoare », celelalte « catalitice ». Exemplul primelor îl furnizează îndeosebi cultura franceză. Ea a tîns mereu spre omul « generic », « universal ». De aceea străinul cu care vine în contact e îndemnat să-i spună : « fi cum sînt eu ! » Cultura franceză se oferă ca « model », reclamă « imitația », nu pentru că s-ar socoti superioară, ci pentru că a cultivat totdeauna forme pe care le-a considerat a avea o valabilitate umană generală. De

dragul lor a jertfit mereu singularul, căutînd « tipicul », « legea », « măsura », « echilibrul ».

Cultura germană are din acest punct de vedere un caracter contrar. Ea a fost neconținut atrasă de « individual », de « particular », a avut permanent gustul « excesului » și « nemăsuratului ». Influențele pe care cultura germană le exercită sînt *catalitice*. Străinului, dispus să și-o apropie, ea îi spune: « fii tu însuși ». « Influența spiritului german asupra celorlalte popoare — notează Blaga — a avut mai puțin caracterul unui model de imitat, cît caracterul unui apel la propria fire, la propriul duh etnic al acestor popoare ». O asemenea acțiune se poate compara cu o operă precumpănitoare de « moșire » în sens socratic ».

Momentele întîlnirii culturii române cu Herder, cu Goethe, cu Schopenhauer au dus la o afirmare a specificității ei. Justețea acestei disocieri se confirmă și în cazul expresionismului. El a fost un curent care a primit cu o mare generozitate numeroase afluențe străine. Nu puțini din reprezentanții săi principali s-au format în zonele de interferență ale spiritualității germane cu alte culturi. Trakl a fost austriac, Kafka, Brod și Werfel au trăit la Praga și aveau o origine iudaică. René Schikele, Stadler și Yvan Goll erau alsacieni. Däubler s-a născut la Triest și pentru el Italia a rămas mereu o a doua patrie. Primii pictori expresioniști sînt olandezul Van Gogh, belgianul James Ensor și norvegianul Edward Munch. Rușii Kandinsky și Jawlenski au întemeiat gruparea *Der blaue Reiter* din München, Paul Klee era elvețian.

Pe de altă parte, expresionismul a făcut să apară oriunde s-a răspîndit, în Italia, în Belgia, în Ungaria, jugoslavia, Cehoslovacia, Polonia, Rusia și Mexic, tendințele literare și artistice intim înrudite cu el, dar care au prezentat din chiar momentul ivirii lor și foarte puternice particularități locale. Fenomenul de pseudomorfoză, amintit mai înainte, s-a repetat aproape peste tot; prin urmare nu trebuie să ne surprindă formele oarecum ascunse pe care le-a luat expresionismul și în literatura română.

Fără a deveni o direcție vizibilă, cu aderenți declarați, el a găsit totuși un climat de existență prielnic, în sînul anumitor grupări scriitoricești (*Gîndirea*, *Contimporanul*) cu a căror optică ideologică și artistică și-a descoperit puncte comune. S-a petrecut, în consecință, următorul proces: Expresionismul s-a adaptat unor orientări literare mai particulare, realizîndu-și nu o dată propriile-i tendințe sub numele lor. Concomitent, el a contribuit ca direcțiile acestea să-și definească o linie estetică originală rezultată oarecum și dintr-o astfel de împletire.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

ATITUDINI EXPRESIONISTE ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

Încercarea de a identifica unele atitudini expresioniste în poezia românească poate fi inhibată atât de sentimentul pionieratului (Irica marilor noștri poeți dintre cele două războaie mondiale n-a constituit până acum obiectul unei cercetări sistematice care să urmărească ecoul expresionismului literar și plastic german în țara noastră), cât și de dificultatea de a întreprinde o atare investigație în lipsa unei definiții operative a fenomenului în chestiune. Cristalizînd — în aria culturii germanice — diferit de la un artist la altul; permițînd și chiar încurajînd manifestări artistice și literare de un pronunțat caracter național, cu implicații etnice puternice, (în pictură se vorbește în mod curent de un expresionism german, flamand, francez, nordic, italian și chiar american; iar în literatură, proza și teatrul expresionist din Europa Centrală — e vorba de centrele Viena și Praga — se impun prin specificul lor); debordînd cadrul artelor plastice și al literelor, pentru a stimula opere majore în muzică și cinematografie; cunoscînd, în fine, chiar luări de poziție teoretică ce vin în contradicție unele cu altele, — expresionismul nu se lasă definit cu ușurință. Greutatea de a-l cuprinde într-o formulare clară și cuprinzătoare se datorește, probabil, faptului că expresionismul este, dincolo de o orientare culturală aproape sincronă în mai multe țări europene, fiecare păstrîndu-și caracterul propriu — o permanență a spiritului uman, o atitudine fundamentală față de viață și univers, cu consecințe mai mult sau mai puțin precise pentru activitatea artistică. În sensul acesta, o definiție prea largă riscă să nu mai ofere decît un cadru general, adică să fixeze niște repere vagi care se pot întîlni oriunde și oricînd; după cum o definiție prea îngustă e amenințată de parțialitate, reduce nepermis de mult aria fenomenului, și — pînă la urmă — rămîne la fel de inoperantă.

Mutînd aceste dificultăți în cîmpul literelor românești, ne izbim, de la început, de o întrebare: ce trăsături de concepție artistică, de stil literar, sau ce atitudine fundamentală față de marile probleme ale existenței și culturii pot fi identificate, cu fidelitate, în operele unor scriitori ca M. Săulescu, Tudor Arghezi, L. Blaga,

Aron Cotruș, G. Bacovia, Adrian Maniu și Camil Petrescu — ca să nu amintim decît câteva nume de răsunset ale liricei noastre — pentru ca aceste trăsături să se poată constitui într-un *numitor comun* al lor ? Bine înțeles, se poate răspunde că o similară varietate de stiluri și tendințe artistice se întîlnește și în aria bogată a expresionismului plastic, și că alăturarea unor nume ca Van Gogh și Gauguin, Munch și Ensor, Rousseau și Picasso, Kandinsky și Beckmann, Chagall și Modigliani, Klee și Nolde, Otto Dix și Rouault etc., este cel puțin la fel de deconcertantă. Și, totuși, toți acești artiști sînt indiscutabil, măcar printr-o parte a operelor lor, expresioniști. Iată de ce ni se pare că, pentru ca o cercetare critică aplicată să nu plutească în zonele precare ale unor afirmații de gust nefundate, este nevoie — indiferent de riscurile pe care o asemenea întreprindere le naște — de o definiție prealabilă a Expresionismului — atît ca atitudine spirituală, cît și ca modalitate artistică diferențiată de la un creator la altul : o definiție care, conținînd deopotrivă *spiritul* și *litera* fenomenului, să poată constitui o serioasă bază de discuție.

Ca atitudine spirituală, Expresionismul se hrănește din conștiința acută a unei *profunde crize* (criză a omului, criză a istoriei, criză a valorilor), dintr-un halucinant *presimț al catastrofei* : unitatea primordială dintre Om și Natură a fost ruinată, raportul intim cu Transcendentul a fost rupt. « Omul e lipsit de suflet, natura lipsită de om, — scria Herman Bahr în 1919. Niciodată n-a existat o epocă mai răscolită de dispararea, de oroarea morții. Niciînd o mai sepulcrală liniște n-a domnit peste lume. Niciînd omul n-a fost mai mic. Niciînd mai neliniștit. Niciînd bucuria n-a fost mai absentă și libertatea mai moartă ». Sentimentul unui « amurg al zeilor » stăpînește sfîrșitul secolului XIX : *Es ist ein Weinen in der Welt / Als ob der liebe Gott gestorben wär* », scrie Else Lasker-Schüler. În planul culturii și al moralei, acest sentiment îmbracă formularea lui Nietzsche : « amurg al idolilor ». Pictorul norvegian Edvard Munch are impresia că aude « țipătul Naturii », iar poetul austriac Georg Trakl întonează un interminabil *lamento* al resemnării și declinului universal. Conștiința limitelor umane se impune cu acuitate, caracterul tragic al existenței și culturii se dezvăluie ca un fel de rană metafizică. Psihologic vorbind, filința umană se simțea despicată între simțămînte contrare, constituite ca niște dublete antinomice : disparare-extaz, milă-cinism, cruzime-generozitate, aspirație-renunțare, inocență-păcat etc., etc. Prin zdrențele spirituale ale prezentului, sub masca hidoasă a unei omeniri alienate se întrevede profilul nobil al unui « om nou », purificat în focul conflagrațiilor universale. « Un demon ne îngăduie să vedem prin crăpăturile lumii — susține pictorul Franz Marc — și ne conduce în vis în spatele scenei ei multicolore ». Căci lumea adevărată nu este ceea ce se vede, ci ceea ce se ascunde îndărătul vizibilului : *Die Dingen sterben ab, die Rätsel bleiben*, spune Th. Däubler într-un sfîrșit de sonet celebru. Expresioniștii urmăresc tocmai restituirea acestei demnități ascunse a lumii, tragismul ei de nepătruns. Misterul antinomic al Fliinței, care se reveleză în procesul spontan al unei trăiri autentice a vieții sufletești, domeniul sfîșlat de porniri contradictorii, dar în același timp tărîm creator prin excelență, loc geometric al sublimului și deopotrivă al grotescului — lansează, din zărilor lui abisale, « chemarea » despre care vorbește W. Kandinsky : « Chemare. Dezbateri despre tainic prin tainic ». În fond, e o continuă năzuință spre Absolut : spre absolutul fiecărei fapte individuale, pentru a se extrage semnificația adîncă a Universului. « Totul se raportează la etern » — spune Casimir Edschmid într-o conferință despre Expresionism din 1917. Și mai departe : « Omul nu rămîne un personaj, ci e un om în carne și oase : situat în cosmos, dar cu o sensibilitate cosmică, el nu este inuman, nici suprauman, e doar om, laș și puternic, valid, ticălos, prețios, așa cum l-a lăsat Dumnezeu în clipa creației. Lucrurile îi sînt toate apropiate, obișnuit cum este o să le scruteze înțelesul și esența autentică ». Sufletul acestui

om, centru dionisiac al Naturii, e o construcție pe verticală, în care zonele profunde și tenebroase ale inconștientului aruncă un fel de «lumină neagră» asupra zonelor superioare, în care sublimul apare adeseori ca un fruct al mizeriei umane, iar canoanele etice doar niște măști ipocrite ale unor porniri elementare; e vorba, așadar, de un suflet explorat în adînc, așa cum ni-l restituie un Kierkegaard, un Bergson, un Freud. Omul expresionist se descopere pe sine în aventura extatică a acestei explorări interioare ce-l face să penduleze între mizerie și grandoare, să se reintegreze ritmurilor și misterului cosmic, să-și regăsească demonia complexă a unei creaturi primordiale.

Ca atitudine socială, Expresionismul cultivă *denunțarea, revolta și protestul*: istoria modernă e o suită de masacre în numele unor «idoli» ai spiritului burghez, societatea capitalistă practică filistinismul, marile conglomerate ale metropolei constituie un atentat la umanitate. Revolta e un strigăt patetic, rostit în numele celor oropiți, protestul se însoțește de speranța unor zile mai bune. Georg Heym cîntă orașul nimicitor, un fel de cancer al naturii (*In der Dämmerung steht er, gross und unbekannt, und der Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand*, Werfel se declară «prieten al lumii», Dehmel face din muncitor personaj liric, Arno Holz opune mizeria socială culturii și valorilor ei: *Was soll uns Shakespeare, Kant und Luther? Dem Elend dünkt ein Stuckchen Butter erhabner als der ganze Faust!* Tarele secolului nostru — tehnicismul excesiv, spiritul gregar al marilor orașe, dezrădăcinarea, mirajul scientist, exploatarea, ipocrizia morală, sărăcia și boala — toate acestea găsesc ecou în operele expresioniste care respiră un aer de cald umanitarism, de compasiune umană, de oroare în fața războiului mondial. Morala burgheză este ținta atacurilor celor mai vehemente, purtate cu întreg arsenalul ce le stă la dispoziție: insulta directă, sarcasmul amar, ironia, caricatura, falsul cinism, descrierea rece, perorația fierbinte, diatriba spumegîndă sau imprecația profetică. Individul expresionist care protestează, se revoltă sau se refugiază în orizontul unor spații ideale — copilărie, fantezie, pelsaj exotic etc. — nu este omul singular, personalitatea de excepție a romanțismului, ci omul pur și simplu, omul din mulțime, exponent deopotrivă al unui crez social și al unor aspirații individuale strict determinate.

În practica artistică, expresionismul se caracterizează printr-o mare varietate de stiluri și modalități, reductibile totuși — pînă la urmă — la comportamentul specific față de trei componente principale ale atitudinii estetice. Există, mai întîi, o componentă romantică, împinsă pînă la paroxism, în virtutea căreia Eul manifestă o categorică prioritate față de Real. Artistul se angajează, la modul dionisiac, în actul *trăirii* realității; procesul creator însuși e un fel de extaz; în străfulgerarea lui, datele reale sînt întoarse spre izvorul lor, trăite într-o incandescență afectivă fără precedent, proiectate pe un plan cosmic, încărcate de semnificații majore. Dacă Van Gogh spune: «Arta este omul adăugat naturii», el adaugă imediat: «În loc să încerc a reda cu exactitate ceea ce am în fața ochilor, eu mă folosesc de culori, *in mod arbitrar* (s. n.), pentru a mă exprima cu mai multă forță». Acest arbitrar, introdus ca principiu al actului creator, duce la o poetică a expresiei violente, patetice, exasperate.

Subiectivitatea romantică devine angoasă existențială, mistică a trăirii imediate, coșmar al vieții. Kandinsky vorbește despre un «principiu al necesității interioare», care face ca orice operă de artă «să devină subiect», adică un univers cu legi proprii, autonom în sfera materialității sale specifice (cuvînt, culoare, sunet etc.); Hatvanl afirmă, o dată cu artistul expresionist: «lumea este creația mea». O astfel de poetică a spontaneității crează o artă a elanului interior, care se încheagă organic datorită unei forțe ce coagulează în *viziuni*. Garanția acestor viziuni stă în capacitatea de a descoperi, dincolo de aparențe, o zonă a tilcurilor originare, de a realiza

o stare de nouă inocență, cât mai aproape de sursele primare ale instinctelor. Ca și la romantici, apare un adevărat mit al primitivității, un cult al realităților arhaice: Vlaminck descopere măștile negrilor din Africa, Wildgans cîntă tărîmul pierdut al copilăriei, Brâncuși recucerește morfologia primară a lucrurilor. « Să redevenim sălbatici » este un strigăt la modă, iar Yvan Goll își povestește propria viață sub forma unei « éducation barbare ». E, fără îndoială, o evaziune din realul imediat, dar nu o fugă spre pitoresc și exotic, ca la romantici, ci o căutare a primordialului ui, a unei stări edenice, a unei noi nevinovății.

Există, apoi, o componentă clasică, identificabilă în afirmarea unui realism social ca punct de plecare. Dar acest real este imediat depășit: « Înălțuirilor de fapte — fabrici, case, boli, prostituate, strigăte și foame, le ia locul transfigurarea acestor fapte », spune Edschmid. Dincolo de datele reale, artistul expresionist urmărește Ideea, tilcul adînc, esența. În legătură cu « Sărutul » și « Pasărea măiastră », Brâncuși mărturisește năzuința sa « spre absolut și unitate » și, respectiv « dorința de a reda » « esența zborului ». Așadar, realul e purificat — cum remarcă De Micheli — « de accidentele stricătoare ale experienței », și o nouă poetică — a sublimării realității într-o suprarrealitate a liniei sau a culorii, a formelor pure — ia naștere. Orice canoane tradiționale, orice disciplină convențională e respinsă. Pentru Kandinsky, abstracționismul e direct legat de aspectele inumane ale socialului: « Cu cît această lume devine mai înspălmîntătoare . . . cu atît arta devine mai abstractă », spune el în jurnalul său. În același timp, se manifestă o tendință contrară: de îngroșare a aspectelor realului, de exagerare a datelor concrete ale vieții, menite să degajeze semnificații profunde, mai ales în operele străbătute de spiritul protestatar, revoluționar. Apare un nou naturalism care, în loc să procedeze la o descriere rece, imparțială (deși, în primele sale poezii, Gottfried Benn face paradă de indiferență și cinism !), trece la o halucinantă șarjă a ei, pentru a sublinia, prin grotesc și caricatură, prin violență și spirit partizan, o realitate inacceptabilă: ca să se potrivească cu « urîșenia modelelor » sale, Otto Dix colectează « folclorul latrinelor ».

Există, în fine, o componentă simbolică: atenția deosebită față de mijloacele de expresie (cuvînt, sunet, culoare, linie etc). Expresioniștii încearcă astfel forjarea unor noi instrumente adecvate, elaborarea unor simboluri adînc grăitoare prin care — cum susține Brâncuși — se revelează « solidaritatea ce există între structurile existenței umane și structurile cosmice ». O lume de profunde semnificații ne devine « familiară », grație acestor simboluri, iar « experiența individuală se trezește din nou și se transferă în act spiritual ». Astfel, în literatură, Däubler recomandă « o concizie maximă în sfera unei simplificări exaltate »; August Stramm e adeptul unui limbaj « bilbit » (*Wortgestammel*), singurul în stare să realizeze zecel « Expresionismus des Schreies »: el crează adevărați monștri verbalii, himere ale rostirii, tocmai pentru a reține caracterul antinomic al datelor existenței; la unli, poezia tinde spre dinamica și forma eliptică a afișului, a reclamei luminoase; la alții, apare un nou gen — reportajul social. În plastică, Brâncuși redescoperă « formele-mamă » ale lucrurilor, Kandinsky prefigurează limbajul abstracționist, Klee inventează un alfabet hieroglific, magic și muzical, sugerînd lichidul seminal al lumii; iar în muzică, genul lui Schönberg crează un nou sistem sonor — dodecafonismul. Aceste preocupări de ordin instrumental reprezintă partea de experiment formal a unei arte care, în general, s-a lîmpas ca o artă a conșinutului. Cultivînd un vizionarism sumbru, în planul ideii, Expresionismul manifestă o încredere constructivă în mijloacele de expresie, optimism ce va duce la constructivismul și simultaneismul poetic, la muzica serială și concretă, la geometrismul cubist și la arta nonfigurativă. La capătul acestor prea sumare caracterizări, riscul pe care ni-l asumăm e generat de următoarea definiție a fenomenului ce ne preocupă: *Subiectivism exacerb*

unei epoci de ruptură, tinzând spre redescoperirea unui contact extatic cu Absolutul, adesea prin degajarea unei spiritualități a socialului, Expresionismul reprezintă o constantă a spiritului uman și, deopotrivă, un cadru de orientare artistică, în care un pesimism eroic de conținut merge mină-n mină cu un optimism al mijloacelor de expresie.

Expresionismul nu s-a delimitat în literatura română, nici în teatru, nici în proză, ca o orientare precisă, ca o « școală » literară; deși anumite opere, apărute în primele trei decenii ale secolului, ar fi putut justifica o asemenea direcție. Cu atât mai puțin în poezie. De aceea, vom vorbi nu despre scriitori expresioniști, ci despre atitudini expresioniste identificabile în sfera unor activități artistice care, în ansamblu, se subsumează unor alte categorisiri. Aceste atitudini sînt dominante la unii — Săulescu, Cotruș, Blaga; sau prezente la alții — Arghezi, Bacovia, Adrian Maniu — ca niște trăsături ce completează un portret liric. Stabilindu-le, nu facem decît să deschidem o perspectivă menită să înregistreze anumite « accidente de teren » fără de care « harta » literară a poeziei noastre ar fi incompletă.

Mihail Săulescu (1888—1916), mort pe front în plină tinerețe, după ce a publicat doar două volume de versuri și o piesă de teatru, este încă un poet necunoscut și nedreptățit. G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, înregistrează nota distinctivă a poetului — « ton vizionar », « presimțire neagră a morții » — dar se ferește de orice judecată de valoare. Prin viziunea sa sumbră asupra existenței, prin imaginea halucinantă a unui București noptos, plin de fabrici și de vuietul turbure al unor mulțimi de țărani și muncitori ce reprezintă germeii unei noi vieți, care vor permite orașului « să răsuflă » într-o zi nu prea îndepărtată — imagistică ce manifestă o anume influență a lui Verhaeren — dar mai ales, prin capacitatea de a stîrni un puternic fior metafizic în poeziile care cîntă « curgerea », dedublarea eului sau tema romantică a « umbrei », M. Săulescu este un adevărat precursor al expresionismului românesc. Deruta ființei umane în acest început de secol e sugerată prin « pașii grăbiți și întîrziți ai unui drumeț necunoscut ce rătăcește în noapte » : în persoana anonimă a trecătorului, poetul întuiește misterul însuși al ființei umane: experiență individuală, și totuși colectivă, datorită aceluiași drum străbătut, acelulași sunet pe care-l trezesc în puterea nopții, aceleeași lipse de țel : *Întotdeauna, totuși, aceiași pași răsună, / Și poate noaptea face să sune toți la fel, / Încît, cîți înși trecură într-unul se-mpreună, / Și pentru noi doar pașii unui drumeț răsună, / Și-n vecl aceleiași gînduri se-ndreaptă către el (În noapte)*. Experiența individului izolat atinge un fel de fond ultim al lucrurilor, se încarcă de virtuți arhetipale: persoana e un fel de albie categorială prin care se scurge fenomenalitatea tuturor semenilor, după cum într-un îndrăgostit oarecare poetul vede *doriți de ieri, de totdeauna, / A căror rugăciune în mine-a tresărit (Rugăciune)*. Într-o poezie ca *Intus* apare întreaga recuzită expresionistă : « stînci enorme » « prăpăstii sumbre », « neodihna veșnică », « întunericul de genună », « jalea cosmică », « demonica furtună » etc. În *Capitala*, poem de lungă respirație, orașul și riul murdar sînt antropomorfizate : strîns în cătușele vechii vieți, împresurat de tumultul maselor muncitoare, Bucureștiul pare un uriaș ce-și « întinde o mină spre vechi », felinarele nu luminează, ci sporesc bezna depărtării, iar riul e parcă « tulburat de un gînd » Apropierea amenințătoare a maselor trudnice și oropsite e prinsă în imagini de o mare plasticitate : *Ce triste felinare . . . Ce negru riu tăcun . . . / — Ce drum al veșniciei înspre necunoscut . . . , sau : Și de sudoare parcă tot aerul e ud; sau : Concertul fără nume de umbră și de vaer, / De foc și de tăcere, de carne și metale », sau : Și-mi pare că se suie pe chelurile moarte / O armie de oameni, de care nu-s străin . . . / Și noaptea grea și adîncă mă strigă de departe, / Și nu-l cunosc pe nume, dar știu de unde vin . . . / Au coase, greble seceri, cloacane, sape, — au / Priviri întunecate și gînduri de oțel; — / Sînt toți acela care pămîntul îl brăzdau, / Puterea vîltoare să scormone din el . . . / Sînt toți acela care, în sunet de sirene, /*

Luptau să dea un suflet rigidelor metale, / Să dea, scoțînd natura din clipa ei de lene, / O nouă formă vieții și formeii altă cale . . . Problematika socială este, în felul acesta, depășită: efortul muncii înseamnă, în spirit romantic, urnirea naturii din inerția ei, el marchează inserția materiei în ritmurile dinamice ale cosmosului și, implicit, o spiritualizare a ei. « Problemele » — temă ce va reveni mai târziu, la Bacovia (de altfel, autorul Lacustrei e anticipat și prin dimensiunea cosmică a ploii: Îmi pare-ntodeauna cînd plouă nopți de-a rîndul / Că cei dintii așteaptă răsadul viitor, / Că cei dintii spre cîmpuri călătoresc cu gîndul — / Și sînt cu toți țărîină și totuși nu mai mor; poezia Strămoșul) — nu sînt pentru Săulescu un dat social, ci un dat metafizic: Problemele ! — E noaptea ce le aduce-n mine, / E suflteul în care e freamăt de cuvinte / Și-s aripe de vis? . . . / Spre noapte, cine poarta privirii mi-a deschis? . . .

Înainte de Blaga și Arghezi, M. Săulescu introduce în lirica secolului nostru fiorul mistic și metafizic (Nu-i nimeni și lumina de pale felinare / Împrăstie în aer cu calmul ei de mort / Ceva din altă lume, ceva din depărtare, / Ceva în care parcă-i o mistică chemare / Spre care parcă pașii neînțeles mi-i port, . . .) ; înaintea lui Ion Barbu cîntă dedublarea ființei: Cu sufletul, cu umbra pășesc în noapte-adîncă / Trei frați pribeji, departe mînați de-același dor? . . . / Eu vreau lumina asta să mai dureze încă, / Și umbra mea dorește o noapte mai adîncă, / Iar sufletul meu numai un cer strălucitor . . . (Pe strada asta tristă . . .)

Capodopera lui M. Săulescu este scurta poezie *Umbra*, adevărată investigație a esenței umane: poetul — personificînd întreaga omenire — are impresia că este umbra pierdută a unui om adevărat; destinul său stă în căutarea trupului ideal care a pierdut-o: Știi tu spre care țintă, pe drumuri lungi, porni? / Sub care pom, cu mine, drumețul se opri? / De-aș fi cu el pe cale, aș ști și eu ce vrea, / Dar nu e nici înainte și nici în urma mea, / Dar nu mi-e nici în dreapta și nici în stînga-mi nu-i . . . / Știi tu ce-mi spune, totuși, că sînt pe calea lui?

Între marea capacitate filozofică, vizionară, a lui Eminescu și poezia de idei a secolului nostru, Mihail Săulescu arcuiește o punte de gîndire lirică în imagini de neuitat, un suflet de o sensibilitate cu totul modernă, un simț al investigației metafizice care descopere, sub veșmîntul fenomenal, simbul ultim al lucrurilor.

În plin război mondial, expresionismul social românesc își găsește reprezentantul de frunte în bolovănosul Aron Cotruș care introduce în lirică versul abrupt, greoi, sincopat, hrănit — ca un gîtlej de prăpastie — cu un lexic aspru și elementar ce se rostogolește asemenea unui grohotiș.

Din păcate, activitatea acestui poet cunoaște două etape bine distincte, atît din punct de vedere ideologic, cît și poetic. După 1933, Aron Cotruș se apropie treptat de curburile politice de dreapta, iar această schimbare de atitudine nu rămîne fără consecințe în planul poeziei: forța lirismului său scade, temele tratate respiră aerul de propagandă naționalistă care avea să ducă la declanșarea celui de al doilea război mondial. În rîndurile ce urmează, ne vom ocupa exclusiv de activitatea poetică vizibilă a lui Aron Cotruș, desprinzînd cîteva trăsături care au făcut din el un exponent de seamă al poeziei sociale dintre cele două războaie. . .

« Sărbătoarea morții », publicat în 1915, conține o vehementă diatribă împotriva măcelului, în viziuni apocaliptice: Plecară-atunci superbe armate / Și duc și astăzi lupte blestemate. / Plecară-atunci cu cîntecele lor / Și cum le-au dus, le-aduc cu-același zor / Nepăsătoare trenuri, / Ce fac la gări același scur popas, / Și lasă-acasă tot ce-a mai rămas: / Armii de orbi, de șchiopi, de surzi, de ciungi, / Ce-i duc pe tîrguri în convulsii lungi / Pe aceeași tristă neschimbată cale, / Spre casă ori spre albele spitale. . . (Nu fu-ntîmplare). Conflagrația universală se conturează ca expresia unei demonii sociale: Războinicii brutali, / Războinicii de-atît omor sătul / Privesc pămîntul cu priviri de gîde, / Iar demonul distrugerii azi rîde, / La cea mai mare sărbă-

toare-a lui . . . (Ca niște negri monștri uriași). Încă de pe acum, poetul se simte solidar cu victimele inocente: iobagi viteji, voinici de fier, eroi, / În șanțuri, prin zăpezi ori prin noroi, / Pe ger și ploi, / În marșuri, la atacuri zdrobitoare, / Mi-e sufletul cu voi ! / Frați dulci, iobagi, nenorociți, eroi ! . . . (În țara morții). Nu e greu de recunoscut aici, în câteva versuri, formula prozodică de mai târziu a poetului: versul sacadat, monorimat de multe ori, iscat dificultos din cadențe noi, amestec insolit de expresie directă și artificiu mascat.

Expresionismul de substanță al lui Cotruș se adâncește cu volumul *Versuri* publicat zece ani mai târziu. Ca și Blaga, acum poetul are nostalgia virilă a gigantismului, sufletul său se simte încorsetat în dimensiunile meschine ale trupului pămîntean: De m-aș fi născut, Naturo, după voia mea, / Pe măsura visurilor mele fără de hotare, / Aș crește poate peste timp / Ca peste-abis un brad de-apururi verde, / / Ca munții de puternic, aș trăi cît el, / / N-aș mai vedea: / În dosul zîmbetului: rinjetul, / În dosul cîrnii fragede: scheletul, / Și-n dosul biruinței omului: zădărnicia . . . (De m-aș fi născut . . .) Expansiunea eului liric capătă măsura lumii, explorarea geografică e, de fapt, o edificare de sine, în spirit romantic-tenebros: Cu orice pas ce-l fac pe cărăruile-ți prăpăstioase și haine, / Flămînd de mine însumi și stingher, / Parcă mă urc biruitor, cu cîte-o treaptă tot mai sus în mine, / Prin întunericul, pe munții arși din mine, / Către cer ! (Către cer). Sentimentele sînt zugrăvite în elanul lor atotcuprinzător, ca niște vectoare de energie înspre înfinit: Sălbatică, enormă catedrală / Cu ferestre larg deschise-n înfinit, / Singurătate ! . . . (Singurătate). Un moment al zilei, un peisaj sînt prilejuri de extaz: Răsăritul: blond, fantastic faur, / Îmbracă-n aur / Biserica cu turlă și cu ziduri albe . . . / Eu trec pe-o cărăruie printre troscoțel și nalbă. / Și printre tineri pini în floare . . . / Trup al meu și suflet de Duminică, / Unde sînteți voi ? ! / Mai învia-veți oare ? ! . . . (Dumineca).

Treptat, încă din acest volum, eul liric al poetului devine un eu social, luînd asupra-și atît suferința cumplită a războiului și ura clocotitoare care, într-un lung poem ca *Nebunul*, ating accente nihiliste, se încarcă de o fioroasă beție a distrugerii lumii stăpînite de ațiția leneși negustori de oameni . . . / Și regi ai banului / Și-ai fierului ursuzi mișelnici împărați, care l-au făcut să bea « sînge de frate », cît și — în placheta *Mline*, tipărită în 1928, — expresia năzuințelor colective ale țărănimii exploatare. Acest eu social primește acum, particularizîndu-se, dar și păstrîndu-și proprietatea de exponent al mulțimilor, nume proprii: el este Horla (uriaș domn / pe-al adîncurilor noastre sfîșiat somn, / pe-al răzmerițelor roșu prasnîc); sau Pătru Opincă (Io, / Pătru Opincă, / ce-ntr-atîtea moșii n-am doar o șîrîncă, / înfrunt strîmbele legi și năpasta / și-n răzmerița ce-n mine crește, / sudui virtos, mocănește, / și scuipe pe toată rînduiala asta ! . . .); sau Ion (Ioane, / ești unul, poți fi milioane); sau Ion Ciura, de astă dată miner, care și-a făcut cea din urmă pită / din dinamită și care realizează în moarte un fel de prag al sfințeniei (De cele pămîntești, fără plîns mă desbaer, / și rece ca de piatră, / cu rînză-mi: cătece ce mușcă și latră, / stau gata trupul să mi-l risipesc în aer).

Profetismul social capătă acum accentele înimitabile ale unui marș colectiv uriaș, o religie a umanității viltătoare, se întrevide fulgerînd roșietic la orizont: poemele au accente whitlemanlene, dar în locul Democrației universale, fundalul lumii e încărcat de vînzoleala gigantică a Revoluției purificatoare: Cînt omul ce cu vrere năvalnică, largă, / veacului îi poruncește / împărătește / și ca un proroc, / cu deget de foc / i-arată calea pe care să meargă . . . / Omul care pe unde trece / face totul să i se plece / și-n închinare idolatră / lumea-n cutremur să glăduie: iată-l ! / și legile străvechi le-mpletește-ntr-o nouă lege / vrînd să fie căpetenia, tatăl / mulțimilor mari / dintre cari / uriașe călduze omenirea-și va alege . . . / Cel care va zămisi / o nouă seminție, iute, vitejească, / cu pași flămînzi / de izbînzi, / cu pași trufași / uriași — /

pentru prăpăstiile dintre vis și-ntr-o piine, / pentru furtunata pace de miine, / pentru bădăliile crunte, de miine . . . (Cînt omul . . .) Rostul poetului însuși se înscrie în sfera acțiunii politice — dominantă în volumul *Printre oameni în mers*, 1933 — nemurirea artistică fiind înțeleasă ca un fel de « somn treaz » în conștiința posterității: *Vrut-am c'o vorbă să umplu un veac / și-apoi, posac și sărac — / să tac . . . / C'un semn un neam voinic / să ridic / din nimic / și-apoi, apoi / subt sorii lui noi, / subt pasu-i enorm, — / să dorm, să dorm . . . (Vrut-am . . .).*

Dincolo de expresionismul său social, Aron Cotruș este un poet al elementarului, al înecării dionisiace în sînul unei naturi grandioase și aspre (*Daruri ce-n veci nu adorm / mă-ning, nu mă lasă să dorm, / mă-mping spre tot ce-i enorm*), grandioarea, supradimensionarea naturală fiind aici expresia unei simțiri obsedate de formele ancestrale și majestuoase, împinse spre exces. O mistică a naturalului, a marelui Firi oarbe; o nostalgie a primitivității îl întorc pe poet spre lentile, greoaiele mișcări ale bivoliilor înglodăți în mlaștini sau ale hergheliilor de cai străbătînd întinderile fără margini ale pustiului: sînt tropisme ale unui suflet elementar, ingenuu și puternic, care descifrează în rătăcirile pașnice ale turmelor de animale dinamica — viciată de istorie — a marilor colectivități umane, o stare mai pură, nevinovată, a energiilor cosmice pe care oamenii le cheltuiesc în lupte fratricide. O milenară ereditate nesatisfăcută se declară în dorurile de răzvrătire și-n nostalgia interminabilelor rătăcirii prin codri, care bîntuiesc sufletul acestui ardelean masiv și nemulțumit: e o zare adîncă, sub-istorică, în care se petrec transhumanțe ce țin de structura unui suflet sfîșiat de porniri contrare (« să flu de-apururi și niciodată la mine-acasă »), a unei simțiri pentru care limitele condiției umane însăși sînt prea strîmte.

Picturalismul poeziei lui Adrian Maniu e o realitate; dar asimilarea lui cu maeștrii italieni din Tre- și Quattrocento este o pură iluzie stilistică a lui G. Călinescu. De fapt, « tablourile » lui — peisaje cîmpenești, alături și scene cinegetice, procesiuni de țigani sau de circari ambulanți la sate, elegii pentru diverse animale (măgarul, lupoalca, vulpea, o pasăre moartă etc.) — vădesc o linie și un cromatism elementar, de Icoană țărănească, o ingroșare a paștei care trimite, indiscutabil, la fauvisti și la expresioniști. Scriind, în general, o poezie de notație, Maniu izbuteste o tensionare subterană a discursului liric, care nu se comunică asemenea unei emoții directe, ci stăruie în desen și culoare. De cele mai multe ori, posibilitatea emoției e inhibată de o suavă undă de ironie și sarcasm, de detașare persiflantă: e distanța pe care, fără să vrea, o pune omul cultivat atunci cînd se află în fața unui spectacol natural, plin de ingenuitate și neprevăzut. Impresia e accentuată și de manierismul verbal al poetului, care și-a făcut un stil din complicarea barocă a frazelor, din eliminarea pronumelor reflexive sau din schimbarea transitivity-velor. Iată o gravură de Dürer sau de Grünewald, în care efectele expresioniste aparțin deopotrivă viziunii plastice și prelucrării chinute a materialului verbal: *Răspicat răsunet tremura prin vecernie, frînt pe adîncimi; / umbra din marginea lanului, de la stînga-naintînd hîșit, / culca-n întunecime rourate lumini. / . . . Răzeșă purta namila de coasă pe umăr; / prin cămașa cenușată se-mpungea schelăria de ciolane și arșice. / Gresia clocăni, tocînd ascuțire oțelului tocit . . . / . . . / Vădana rîdea zgîlit, retezînd noptat primăvara. (Moartea în primăvară).* A numi moartea « răzeșă » și « vădana » denotă un umor gras, de extracție populară, care anulează cutremurul mistel în fața arătării thanatice. Acesta e stilul « modern » al lui Adrian Maniu. Nu e mai puțin adevărat că, în multe poezii de notație, cite un vers sau două izbutesc să creeze o dimensiune interioară a lirismului, care smulge brusc poezia din descriptiv, pentru a o plasa într-o zonă expresionistă de contact nemijlocit

cu adîncurile Firii: *Curge toată lumina din vechiu soare / Numai neguri rămîn. // De vreme ce a fost cosit, bietul fin, / Moartea îmbie inimilor tristețe îmbătătoare* (Întîile stele); sau: *Au dat tîrcol pe cîmpuri hămesite haite, / sub luna, argint-viu ce stă să moară. / Scîncind începe nevăzutu să se vaite, / ciinii-pădurii latră a pustiu la moară* (Vreme stricată); sau: *Coboară, negru fulguind, amărăciunea liniștită* (Cu fruntea în mîină); sau: *Cad înserări, triste-n tîrziu lincezite; / palide zări. Soare rânit / trimite nopții pe nesimțite / somn vestejit* (Alt cîntec). Unele poezii (Poveste tăinuită, Glas de toamnă, Amurg) par transcrieri din Georg Trakl.

Mai puțin apreciate, dar tipic expresioniste sînt, la Adrian Maniu poeziile de război. Ele ar putea fi magistral introduse de sarcastica insinuaie din *Copil jucîndu-se cu soldații de plumb*: falsele îndemnuri adresate micului strateg demască o întregă educație, lent și insidios strecurată, a plăcerii de a-ți omorî semenii: *Ucenicia vieții, dătătoare de omor, / se face cum o știe strada: / utilizează fără scrupul mascarada. / Te captivează jocul de strategice operațiuni, / spectacol demn, în care vei descoperi / un farmec violent, cu « vino-n-coace ».* / Dintii ucizi în simulacru, folosind doar mazărea ca proiectil, / utilizînd un armament de tinichea; / îți antrenezi obișnuința care, mai tîrziu va declanșa perfecționat / perfectul infailibil tact subtil, / automat, ca un resort. / O să devii capabil să obții, corect, un mort . . . Urmează apoi, *Sătrarii, La mușurnaie* (teribilă descriere, în linii violente, grotești, a unui furnicar, în filigranul căruia se citește masacrul oștirilor) *Primăvara sfîntă, Holericul din cîmpie* etc. Maniu este un poet al revoltei clamate: el descrie, cu o răceală de pictor, lăsînd ca sentimentul să transpară din linia îngroșată a caricaturii, din sarcasmul comentariului, din pata de culoare țipătoare care sare în ochi.

Umorul trist al lui Adrian Maniu se naște dintr-o știință a cultivării contrastelor. Un întreg *Cîntec de primăvară* este povestea zglobie a omorîrii unui pițigoi de către o pisică, încheiat, popular, cu: *La război ca la război ! / Praznic fără usturoi !* Altădată, descrierea unei grădini de zarzavat sfîrșește cu versurile: *Ce e mai frumos răsăritor e spanacul / și pe urmă răsăritoare luna . . .*

Și totuși: ceea ce acum 50 de ani a putut să pară îndrăzneală modernă, în ton și prozodie, și sunet nou anticipînd fie cromatismul bacovian, fie tradiționalismul orientat spre adîncile Mume al lui Blaga, fie ironia și grimasa lirică a moderniştilor, ne apare astăzi destul de stins, o șarjă poetică discretă, odihnită în sine însăși, un expresionism timid, prizonier al bidimensionalității picturale. Rămîne un anumit infantilism al imaginii și frazării lirice, obținut cu bună știință, dar mărturisind în același timp o fugă de sentimentalism și de intelectualism: prin exces de stilizare, Adrian Maniu e un Douanier Rousseau căruia un popă de țară i-a ascuns cartea de zoologie și botanică exotică, oferindu-i în schimb formele peisajului autohton.

Una din cele mai interesante și delicate probleme pe care vrem s-o deschidem aici este aceea a expresionismului lui George Bacovia. În general, critica literară este de acord să vadă în autorul *Plumbului* un simbolist, cel mai mare simbolist al nostru: de la formația sa literară, dominată de poetul nevrozelor (Rollinat), trecînd prin recuzita tipic simbolistă — amurgurile și parcurile, nopțile cu ploale și vînt, iernile troienite de zăpezi și toamnele îngropate în frunze moarte, ftizia și alcoolul, aparatul funerar și rătăcirea pe străzile mizere ale cartierelor prost luminate etc, etc. — și ajungînd la muzicalitatea monocordă a tînguirii sale — totul pledează pentru o asemenea teză. Și totuși, orice critic literar se simte dator să adauge că Bacovia a depășit simbolismul, atîngînd zonele unui lirism ce scapă oricărei discipline precise de școală poetică. Dar — este întrebarea pe care o formulăm insistent aici — prin ce l-a depășit? Oare sensul acestei depășiri nu se înscrie pe

linia unei aprofundări a sensibilității lirice, prin dizolvarea eului simbolist în extazul dureros al contopirii existențiale cu substanța plinsă a lumii? Ni se pare că dimensiunea tragică a acestei uluitoare poezii, monotonă și răscolitoare ca un bocet, se datorește unei sensibilități metafizice, incapabilă — e drept — de a se ridica pînă la planul ideilor poetice, dar — în schimb — în stare să coboare în infernul durerii universale, să devină un glas abia bolborosit al acestei dureri, să vibreze o clapă — una și aceeași — pe claviul îndoliat al existenței. Bacovia e un fel de Orfeu care și-a pierdut și lumea și pe Euridice, și refuză să revină la suprafață din tenebrele Infernului: glasul lui e o tînguire din adîncuri, sfîșierea unui mare suflot romantic în pragul decrepit — încă de pe acum — al lumii moderne. Simbolurile bacoviene au o elementaritate de stihie, ele sînt stihiiile înseși — întunericul, ploaia, zăpada, vîntul — investite cu glas uman. Peisajele sale — însîngerate sau aurii, noptose sau orbitor de albe — sînt, de fapt, « tablouri » de atmosferă, viziuni tensionate de fantastica, ireala distanță ce se cascadează între sumarele lor elemente constitutive. Ele mărturisesc un eu liric exacerbat pînă la limită, paroxistic, un suflot în care toate lucrurile lumii vin să plîngă ca la un rîu al Vavilonului. Această supra-dimensionare spirituală prin durere, ca și tendința strigată spre elementar — regresivitatea istorică din *Lacustră*, perceperea mirosurilor de hoit din oraș, micul infern moral al circumei în care « barbar cînta femeia-aceea », înzăpezirea polară în camera iubitei — ca și fascinația morții, — toate acestea sînt elemente expresioniste. Să le adăugăm, din atîtea poezii mai puțin semnificative, obsesia « problemelor sociale », chipul proletarului și, prin contrast, viziunea fugară a « burghezilor colorate / în cupeuri de cristal ». Scurta dar condensată poezie care începe cu versul: *Decor de iarnă sumbru de metal* și se încheie cu imaginea aceluiași corb care se-ntoarce tăind orizontul *diametral* e tipic expresionistă. Cînd G. Călinescu îi reproșează lui Bacovia « cifra naiv » — *Amurg de toamnă violet / ... / Orașul tot e violet ...* sau: *Copacii albi, copacii negri. / ... / Și pene albe, pene negre* — el îi reproșează, în fond, un procedeu — inconștient — expresionist: Trakl poate fi redus la un asemenea « cifru naiv », Benn la fel. Asemenea poeți, spre deosebire de simboliztii francezi, nu tratează teme, nu scriu poezii izolate, ci rup din ființa lor lirică niște fragmente palpitînd încă de aburul vitali, ca niște mădulare însîngerate ale umanității.

Avem impresia că la paradoxul stilistic al liricii bacoviene — simplitate și ingenuitate obținute prin artificiu și poză — trebuie să adăugăm un paradox de conținut: mînuind cu fidelitate obstinată, în cadrul culturii sale poetice reduse, recuzita simbolistă, G. Bacovia e un expresionist fără voie prin adîncire existențială a « nevrozei ».

Expresionist declarat — și, după unii, singurul, alături de Lucian Blaga — este H. Bonciu, poet complet uitat azi, care și-a adunat versurile în volume (*Lada cu vremii*, *Eu și Orientul*, 1932; *Brom*, 1939) la mult timp după publicarea lor în revistele Wildgans — Bonciu este poate cel mai aproape de expresionismul de limbă germană, datorită fără îndoială faptului că personalitatea sa lirică n-a fost suficient de multe privințe, interesante și vădesc un incontestabil eu liric, tulburat de marile probleme ale vremii (*Țiuit căpășinos de pe frontul de vest*, *Dincolo de miresmele de iorgovan*, *Pe catapetesme purpură incest*, *Spoit cu sînge mult încă de-acum un an* — *Adio*; sau: *Timpul stă cu arma la picior* — *Gongul cel pedestru*); de condiția scriitorului (Cînd trecuse Sigismund o mîină de inși / Măsura talentelo și nobila artă. / El,

surprins de panica marilor învinși, / S-a oprit undeva pe o linie moartă — Inscripție pentru veacul următor; sau: În comă sufletul îmi zace, / « Ințrare oprită », lăsați-l în pace: / A fost expus de mii de ori, / La țîrg, în barăci, de diversi scamatori; — Marșul prin iarnă), de răcăcirea fără sens a indivizilor « măturați » de un destin colectiv (Ascult, înghemuit sub pătură, / Cum ne gonește cineva, ne mătură, / Cum cineva mă ia din casă / Cînd silă mi-e de pat, de masă, / Cînd doare sufletul cum doare dîntele, / Și-s obosit să potrivesc cuvintele; — Codență marină), de viața în mediul decăzut al marilor orașe (Balada păsării de noapte, Două predici etc), de pustietatea sufletească (O caravană neagră ca arcele / Din zare frămîntate de simun, / Și zdrențe cenușii de chin nebul / Punctează haosul Saharei mele / — Melancolie).

Ceea ce aduce nou, în peisajul liricei noastre de la începutul secolului, acest poet hrănit la izvoarele expresionismului este un gust aparte al violenței verbale (Fulgeră-mă, moarte. / Scoate-mi sufletul și du-l ! — / Sînt sătul. // Voi rămași departe, / Versul meu dulceag banal — / La canal. // Voi, ce-mi stați aproape, / Creer, inimă și miini — / Dați la cîini. // Restul să se-ngroape / Simplu și firesc apoi — / În gunoi. — Revolta), o percepție cromatică de o mare forță (prefigurînd culorile lui Bacovia) care tinde de fiecare dată spre abstractizare (Pan, zeul verde moare-nvins / Pe galbenul profund aprins, / Din timpuri de belșuguri și-mpiniri. — Singurătate sau: Și adîncimea bolșii mă-nfloară. / Albastrul strat, abstractul element, / Acoperă copaci și firmament. — Amiază de april; sau: Pe pămînt alunecă o paloare roză, / Adieri ajunse dinspre Durostor, / Lungi intermitențe scapătă scleroză. — Gongul cel pedestru), precum și o manifestă voință iconoclastică, o poftă sălbatică de răfuială cu Dumnezeu: Dar mă cuprinde neputința-n ghiară, / Cînd văd un stîrv în zi de primăvară / Și simt un creator incoerent. — Amiază de april; sau: Vai, ploile subțiri / Și cerul mohorit, prelin / În valurile sufletului meu ! / E-o agonie Dumnezeu / Și-ntruchiparea lui e-o agonie, / Și plouă cu melancolie / Pe veștejite chipuri de femei . . . // Primiți-mă, necunoscuții mei, / Poate mă regăsesc în voi . . . // Mi-e sufletul o mare de puroi. — Singurătate; sau: Acum, de cîte ori încerc să șes / Un adevăr, dumnezeescul moare. — Declinul; sau: În mine-i bănuiala de pericol / Ascunsă-n gînd de parazit-colos, / Și-ntruchipez un Dumnezeu ridicol, / Șovăitor și-adeșea mincinos. — Portret. Accentele cele mai personale ale lui H. Bonciu sînt prevestitoare ale sarcasmului, ale grimasei amare, ale delectării absurde, ale enormității șocante ce vor caracteriza poezia modernă, protestatară, anti-lirismul vremurilor noastre. Ca de pildă, în strofa: Începești cu postul cam de joi înainte, / Feriți-vă de sacagii și umblați mereu călare, / Rămîneți sănătoși, copii, și fiți cuminte, / Și să-mi păstrați în portofel protezele din maxilare (Adio) ce amintesc de umorul teribilist al lui Urmuz; dar mai ales în unul din Sonetele lui Sigismund absurdul, piesă lirică ce dovedește că poetul era perfect conștient de formula la care aderase: Slăbește-mi deci șleaurile și scoate-mi zăbala, / Era o superbă seară de Mai / Ceaiul rumenea ca luna, China singera cu ceai, / Și eram pregătit pentru concertul de gală, // Lenora, scoate crengile din dormitor / Și ștreangul scoate-l, și cîrligul din tavan, / Bine, zise Sigismund, să zăbovim un an, / Poate că prînd galben mult și iar încep să zbor. // Galbenul, mai zise el, cu umed de ciupercă, / S-a spălăcit ca ugerul, ca lutul și ca luna, — / I-am răspuns că singele se scurge din balercă, / Două cite două picături, una cite una. (Preludiu). Nu lipsește, din poezia acestul mare sarcastic, tonul — ce-l drept rar — al vizionii vltoriste, conștiința unei demnitate umane blruitoare: Care dintre voi înțelege oare, / Ce urît se simte singur omul pînă la moare, / Dar odată, într-o vineri, va sosi și cel ales, / Așteptați-l, cred vine dinspre șes. / Poate că trăiește azi, poate mîine se va naște, / Pașii lui vor merge siguri către pașii mei, / Se vor întîlni la cumpănă doi dumnezei, / Se vor saluta, se vor recunoaște. / Cînd voi fi trecut demult, el va rămîne / Să smulgă perucile, să spargă cimentul. / Asta, poate mîine, sau poate va fi poimîine, / Fiindcă astăzi încă nu este momentul . . . (Răsăritul).

Că Arghezi va fi receptiv la expresionism se putea observa din câteva tablouri și coșmaruri lirice, încă din *Cuvinte potrivite*: în *Belșug*, țăranul « de bronz » și « vitele de piatră » acuză un desen îngroșat, urlașa umbră a lui Dumnezeu, aruncată peste boi, aduce aminte de tabloul înfiorat al lui Nolde: *Marele grădinar*, deși la poetul român totul se rezolvă în alb și negru, în timp ce pictorul german delirează coloristic. Între două nopți sau *Duhovniceasca* păreau să indice un expresionism mistic în germene. Dar iată că, o dată cu *Flori de mucigai* mistica aceasta se laicizează, căpătînd o tentă socială. Notația realistă, chiar naturalistă, cruditatea verbală, o anume indiferență — nu totdeauna păstrată pînă la capăt — ne trimit la înfiorătoarele disecții ale lui Gottfried Benn din volumul *Morga*: un ușor rictus clinic îi înrudește pe cei doi poeți; dar, la Arghezi, indiferența descripției e simulată, popasul în detaliul grozav e doar o pregătire pentru « poanta » lirică finală, simpatia autorului față de această galerie de tipuri umane degradate social e evidentă, șarja împotriva societății care i-a viciat se simte imediat. Ca și Benn, dar pornind de la Baudelaire, Arghezi investighează anumite categorii sociale aplecîndu-se asupra cadavrelor, sau întîrziind asupra simptomelor clinice. Treptat, se conturează o tipologie: bolnavul, paznicul, mortul, hoțul, țăganca, vrăjitoarea — sînt arhetipuri de umanitate: ele stau foarte jos pe scara socială, dar comunică, într-un fel, cu o lume de grație și mister; boala, mizeria, hoția le acordă parcă un grad de sfințenie. Toși borfașii și bolnavii lui Arghezi sînt candidi: condiția lor, fie că e biologică, fie că e socială, atinge un prag de har. Condamnabilă, din punct de vedere al moralei sociale burgheze, îndeletnicirea hoșului sau a prestidigitatorului se bucură de simpatia autorului, chiar dacă acesta își permite multă ironie: în ea e o iscusință aparte, cu anume implicații de neconformism, care place fostului călugăr. Întotdeauna, în finalul acestor poezii, morala oficială triumfă, dar nu fără a fi impusă de un ghimpe veninos, dizolvant: Pentru multe lui minuni, / Lache stă închis de opt ani și patru luni (Lache). Deținuții de la galere sînt văzuți în măreția lor sfărîmată, surpată: O șchiopătare de vulturi căzuți din stele / Prin oțărîțul întuneric tare; / O răstignire fără cruci și fără schele. / O Golgotă șeasă, fără altare (Galere). Vina lor e determinată social: Cîțiva au ucis, / Cîțiva ispășesc ori un furt ori un vis. / Totuna-i ce faci: / Sau culci pe bogați sau scolii pe săraci (Cina). Cite unul dintre ei are o indescritibilă candoare biologică (Fătălăul) sau spirituală: tîlcuitorul de Sfinte Scripturi, care « e smerit și bate metanii », care ia parte cu ison / La Kyrie eleison, care ar putea să fie stareț / Neplăcut / Și arhimandrit / Neprihănit, are patru spargerii, în dosare. / Nouă furturi de buzunare. / Și un păcat de neiertat: / Un asasinat. (Candori). În ansamblu, avem de-a face cu un mic infern social — al iarmarocului și al temniței de drept comun — unde o omenire înfirmă trupește și sufletește își plimbă siluetele cenușii ca niște lujeri de crinl mociroși. Protestul social e implicit, mascat adeseori, convertit în sarcasm și ironie, în falsă încîntare și indiferență truculentă. O mistică a purității se face simțită, un vînt de mintuire adie peste aceste trupuri schilodite, ca și cînd toate clopoțele cerului ar bate anume pentru sufletele lor.

Portrete cu apă tare în care s-a pus o lacrimă și nișică miere — iată galeria de sfinte caricaturi din *Flori de mucigai*. Spre deosebire de risipa verbală din *Cuvinte potrivite*, unde spațiul prozodic era parcă burdușit cu cuvinte, aici o zgîrcenie a frazei, o lapidaritate expresivă se face simțită, o dată cu ingenuitatea de conținut; ea va continua în *Hore* — unde jocul verbal trece pe primul plan, — atestînd faptul că marea izbîndă poetică a lui Arghezi este o izbîndă a instrumentului.

O, sufletul / Să mi-l ascund mai bine-n plept / și mai adînc, / să nu-l ajungă nici o rază de lumină: s-ar prăbuși. // E toamnă. (Amurg de toamnă). Aceste versuri dau

Tipic expresionist este, la Blaga, excesul de sensibilitate (*Eu cred că sufeream de prea mult suflet*), inserarea eului poetic în punctele de maximă rezonanță a lumii. Cum acest prisos de suflet nu se transformă niciodată în sentimentalism romantic, ci rămâne în zona sensibilității metafizice, unul din punctele cruciale în care se fixează poetul este, de pildă, pragul miracolului, anticiparea « tainei » care se desfășoară în om sau în natură: miracol al morții în *Gorunul* (. . . *mut / ascult cum crește-n trupul tău sicriul, / sicriul meu /*, cu fiecare clipă care trece . . .), miracol al germinației în *Mirabila sămânță* (*Mi-ai ghicit încintarea ce mă cuprinde în fața / puterilor, în ipostază de boabe, / în fața mărunților zei, care așteaptă să fie zvîrliți / prin brazdele tăiate în zilele de martie*), miracol al legării rodului în *Bună vestire pentru floarea mărului* (*Cine-l aduce, caldul, cutremurul ? lată / acesta e Vîntul, nimenea altul. E Vîntul / nevăzut voievod / fără trup, fără mîni, / al acestor săptămîni*), miracol în fața infinitului marlin în *Unicornul și oceanul* (*E apă, sau altă ființă, cu plesne, / în care se simte intrînd pîn'la glezne ? // Se-nalță de spaimă-n paragini / cînd taina se sfarmă la margini*), miracol al iubirii în *Nu-mi presimți ?* (*Nu-mi presimți iubirea cînd privesc / cu patimă-n prăpastia din tine / și-ți zic : / o, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu / mai mare ?*), miracolul primăverii sufletești în *Minzul* (*E noaptea de boală a lumii, cînd mugurii toți / plesnesc c-un molcom țipăt sub zare. / Totul e-n așteptare. Totul — albastru văpaie*), miracol al trecerii — imaginate — din « țara fără nume », din încreat, în condiția făpturii, în *Viziunea geologică* (*Iar trupul meu, ah numai trup, în umedul văzduh / pîndit era de, prelung, de propriul său duh, // ca de-un străin. Și slobod foarte, încă neluat / în stăpînire era lutul diafan și lăudat*), miracol al aurorii în *Răsărit magic* (*Cetatea zeilor din ochii de copil / ușor se sfarmă ca mătasea veche. / Materia ce sfîntă e / dar numai sunet în ureche*), miracol al somnului (*În somn singele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți*), miracol al înserării în *Anno Domini* (*Cenușa îngerilor arși în ceruri / ne cade fulguind, pe umeri și pe case*), miracol al făpturilor toate în *Rune* (*În chip de rune, de veacuri uitate / poartă-o semndură făpturile toate*), etc. Nici o altă activitate poetică, la noi, n-a surprins cu atîta acuitate și pe o arie atît de largă mișcarea imperceptibilă sau cosmică a energiilor obscure, izvoarele sau marile oceane de forță ale universului, fluviile subterane ale sensibilității omenești în pragul unui veac al catastrofelor. Dacă, după un atare periplot prin fenomenalitate, lirica blagiană nu sucombă într-un crunt pesimism, faptul se datorește sensibilității metafizice: întîlnirea, dincolo de aparențe, a sufletului cu tîlcurile adînci ale existenței, convorbirea cu Mumele. Cunoscînd tiparele lor, poetul cunoaște structura — de cele mai multe ori despicată — a ființelor și lucrurilor ; le cunoaște în antinomia spirit-materie, concretizată în cîteva dublete expresive : *rai-lad* (*De unde-și are raiul / — lumina ? — Știu: Îl luminează iadul / cu flăcările lui*), *frumusețe-mocirlă* (*Nu știi, / că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi ?*), *păcat-sfințenie* (*Ar înflori pe buza ta atîta vrajă, / de n-ai fi frămîntată, / Sfînto, / de voluptatea-ascunsă a păcatului ?*). Termenii, după cum se vede, sînt spiritualiști (psihologicul nefiind, la Blaga, decît o zonă a reactivității, în care se manifestă dubletul spirit-materie, suflet-trup), fără a fi neapărat creștini: dualitatea bine-rău vine dintr-o filozofie mai veche, persană sau indică.

Ca și la Bacovia, eul liric al lui Blaga se identifică cu lumea (*Și altoită pe ființa mea imensa lume / cu toamna și cu seara ei / mă doare ca o rană.*) ; dar, în timp ce la cel dintîi această identitate e, în planul sentimental al poeziei, plîns universal, formă superioară de durere — tristețea metafizică, determinată de absența concretă a miracolului: *Cu toată creatura / mi-am ridicat în vînturi rînilor / și-am așteptat: oh, nici o minune nu se-mplinește. / Nu se-mplinește, nu se-mplinește.. Taina ultimă a lumii fiind Insondabilă — comoară păstrată cu gelozie de Marele Anonim —*

poetului îi rămâne sarcina dureroasă, deși nobilă, de a revela parțial misterul. Pe această portiță îngustă, Blaga iese în întâmpinarea arătatilor hărăzite omului, încheindu-și apoteotic întâlnirea cu Natura: *Răsăritul e-atît de bogat în povești și-n lumină / că-n orele ce se ridică / rămînem 'prea jos totdeauna, cînd vrem să-l slăvim. / Apusul de-asemeni îl știm. Acolo e orga popoarelor / ce-o ascultăm uneori, vag adusă prin nori. / De-o mie de ani aceasta e lauda pe care-o rostim. / Nordul servește văilor noastre furtunile rodnice. / Printre punctele — nume de vînturi purtînd — cardinale, / el singurul iscă și din morminte aurore sublime / și boreale lumini de-nviere. / Sudul e-amarul prea cald, elementul care priește / iubirii și care de-aceea / ne va ucide-ntr-o zi / atît pe mine, cît și pe tine (Apoteoză).* Mesajul ultim al lui Blaga e o invitație la expansiune sufletească, dezmarginire spirituală afirmată în pofida condiției biologice, imn al cosmicității noastre: *Cu dorul tău începe noima ta, / cu părul tău începe umbra ta. / Unde sfîrșești, nu vei afla. / Privind, ființa ta se prelungește / pînă la cea din urmă stea. (Odă către Runa).*

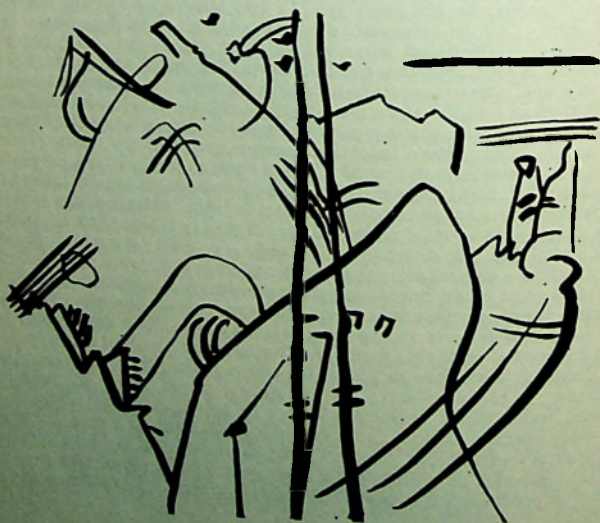
Afirmînd că a « văzut idei », Camil Petrescu făcea o profesiune de credință expresionistă: *Neliniștit de depărtarea suavă și adîncă, / De toate tîlcurile, cheile — / Ca un bolnav cu ochii țintuiți de luna / Pe care norul o ascunde încă, / Fără durere, fără bucurie, / Eu caut în natură pretutindeni, / ideile. (Ideea).* Dincolo de profetismul poetic implicat în aceste versuri, poezia din care cităm cuprinde un protest anti-intelectualist: *ideea văzută de poet nu e conceptul sec și osifcat din carte (bibliotecile, spune Camil Petrescu, nu conțin decît « cadavre de idei »), ci ideea vie, în manifestarea ei istorică, tîlcul subteran al situațiilor și faptelor, concretul lor trăit în adîncime. Și deși poetul susține, în versurile de mai sus, că urmărește ideile « fără durere, fără bucurie », finalul poeziei restitute acestor căutări pasionate întregul ei palpit: Eu sînt dintre acei / Cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric, / Cu sufletul mărit / Căci am văzut idei. « Sufletul mărit », « ochii halucinați » care au « văzut idei » caracterizează poezia antirăzboinică, închegată în mari, înspălmîntătoare viziuni, a lui C. Petrescu din *Ciclul morții*. Dominantă este imaginea grotescă și jalnică a unei omeniri reduse la înfățișarea animalică: mulțimea de soldați, care dorm în timp ce mărșăluiesc de zile și nopți, seamănă o dată cu o strigăcă încăpută de organe, alteori cu o specie gigantică și nouă / De viermi masivi și cenușii (Marș greu), sau cu niște animale îmbufnate, ghemuite care torc mut tăcere (Vecinicie); altădată, cu niște animale de cavernă / Cu care razele se joacă / Viclene și copilăroase / În nevinovăția lor eternă (Înălțare). Prăbușită de oboseală, în repaos, coloana (. . .) pare o fantoasă căreia i-ai scos scheletul. Frontul de luptă închipuie o linie « de la Riga pînă la Galați » de-a lungul căreia *Hotarele de țară se privesc / Prin mii și mii de ochi dospîți / De ură, de neliniște, de teamă; — un fel de « meridian al morții » tras de către « oameni osîndiți la moarte și omor » (Drumul morții).* Demn de remarcat în acest jurnal liric de campanie este recursul poetului la cîteva noțiuni elementare pentru a sugera intensitatea catastrofei istorice, atmosfera de apocalips: *Timpul și-a înecat de-acum tiparele (Patrula), sau: Ca pe Oedip după stupida faptă, / O mîndă nevăzută și caldă / Mă poartă / Printr-o imensitate de Nimic / Lichefiat și negru (Mîna), sau: Și poate unde ne gîndim într-una la neant, / Ne e tot sufletul pustiu. / Nu e trecut . . . / Nu-s amintiri . . . / Cum nu mai zboară păsări, pe cerul fumuriu (Vecinicie), sau: Alături baionetele sclipesc / Ca ochi egali și siguri (Repausul).**

Teroarea apocaliptică a lui Camil Petrescu e construită cu o rece stîlîină a detaliului șocant și a ansamblului revelator, încît expresionismul său pare aproape programatic; îl salvează de la schematicismul inteligență artistică sigură care — în scenele de război — procedează la o selecție de calitate a datelor furnizate de experiența concretă.

Limitându-ne la opera poetică a scriitorilor amintiți, n-am epuizat prezența atitudinilor expresioniste în poezia românească. Oricînd s-ar putea vorbi despre expresionism în legătură cu V. Voiculescu — în deosebi în volumele *Poeme cu îngeri* (1927) și *Destin* (1933); e posibil ca—așa cum susținea într-o discuție Ov. S. Crohmălniceanu — atît « energetismul histeric » din primele poezii considerate — în general — parnasiene, cit și jocurile verbale din « ciclul balcanic » să mărturisească despre un expresionism al lui Ion Barbu; într-o anume descendență lirică din Adrian Maniu, Camil Baltazar prezintă elemente expresioniste; de asemenea, ele pot fi depistate în lirica unui B. Fundoianu și Ilarie Voronca; după cum unele poezii din tinerețe ale lui Al. Philippide — mai ales poemul « Izgonirea lui Prometeu » — nu sînt străine de fenomenul pe care l-am urmărit.

Nu e mai puțin adevărat că, în noua noastră lirică, se constată o marcată prezență a unor atitudini expresioniste în opera unor poeți ca Ion Gheorghe, Ion Alexandru, Nichita Stănescu, Gh. Pituț, George Alboi și alții, fapt care vădește vitalitatea artistică a acestui « stil » și iradierea lui, dîncolo de momentul istoric în care s-a cristalizat.

Dacă un Rilke, un Trakl sau un Benn sînt personalități lirice distincte, greu însumabile unei « școli literare », — poeții români care prezintă trăsături expresioniste, sînt, la fel, independenți unul de celălalt, fiecare circumscris într-o sferă a sa proprie: Expresionismul le-a lăsat nealterată modalitatea artistică personală. Apropiati prin felul cum s-au lăsat solicitați de atmosfera artistică a începutului de secol XX, ei îi răspund fiecare în felul său, ca marii stejari izolați care — în freamătul furtunii — posedă fiecare o arhitectură și o dinamică proprie cu care susțin bolta și cheamă fulgerele zării.



DAN GRIGORESCU

Ecouri contemporane

Critica expresionismului se înscrie între două atitudini extreme care — cu argumente surprinzător de asemănătoare — contestă, de fapt, puterea de difuziune a mișcării artistice constituite în urmă cu șaizeci de ani. Paradoxal, aceste interpretări s-au conturat mai ales după ce curentul dobîndise o rezonanță universală. Unii istorici ai artei moderne, reluînd teoria de largă circulație a « permanenței expresioniste », consideră că însăși adeziunea artiștilor germani la programul *Punții* a fost determinată mai curînd de înclinații temperamentale comune decît de solidaritatea lucidă cu idelle estetice afirmate de gruparea din Dresda. În felul acesta, expresionismul se transformă într-o tendință cu foarte vagi contururi, despre care s-a putut spune că « s-au manifestat deopotrivă în arta preistorică, în arta antică, în arta medievală și în secolul al al XVII-lea. »¹.

Alții socotesc că în accentele expresioniste ale artei postbelice se pot desluși nu ecourile picturii germane de la începutul veacului, ci — mai degrabă — reverberațiile îndepărtate ale viziunii lui Van Gogh sau ale aceleia a *fauvilor* (cîteodată se rostește chiar și numele lui Toulouse-Lautrec, ale cărui relații cu expresionismul sînt, însă, de ordin strict tematic). Însăși participarea lui Kandisky — a cărui influență asupra creației contemporane nu e, totuși, negată — la activitatea grupului mîunchenez a *Căldreului albastru* apare încadrată în tendințe cu totul străine expresionismului; și, cum Marc și Macke sînt și ei priviți ca niște personalități fără vreo relație estetică precisă cu mișcarea contemporană lor (cineva îi numea « reprezentanți ai preistoriei abstracționismului »²), întregul curent este, implicit, limitat la arta *Punții*.

Firește, ecoul ideilor lui Kandinsky a înfrîurit mai semnificativ arta modernă decît cel al pictorilor din grupul de la Dresda. Dar nu se poate omite împrejurarea că *Despre spiritual în artă*, lucrarea lui teoretică fundamentală, rela, în esența lor, formulări ale lui Worringer care — precum se știe — a înfrîurit decisiv mișcarea expresionistă. Pe de altă parte, din gruparea mîuncheneză au făcut parte, de pildă, Campendonk și Kubin, ale căror legături cu expresionismul sînt clare; iar almanahul efemerului *Căldreț albastru* mărturisește apropierea evidente de arta *Punții* și de unele obîrșii ale acestela (căreia, se înțelege de la sine, li se asociază altele, numeroase

¹ Waldemar George, *La peinture expressioniste*, 1960, p. 6

² M. Wingler, *Der Blaue Reiter*, 1954, p. 13.

și diverse). Se pot stabili, bine înțeles, diferențe importante între ideologia grupului de la München, dominat de personalitatea lui Kandinsky, și aceea a *Punții* de la Dresda, constituită în jurul lui Kirchner și al prietenilor săi. Dar, deși întoarcerea spre sursele primitive ale artei se împlinea pe căi deosebite, ea avea aceeași semnificație a pateticei năzuințe de a sfărâma cadrul îngust, sufocant al unei anume picturi filistine a epocii. Kandinsky însuși observa: « Cînd o similitudine a tendințelor interioare, a idealurilor, se vedește în întreaga atmosferă morală și spirituală, inițial ușor de urmărit, dar mai apoi dispărînd din raza vizuală, aceasta trădează similitudinea sentimentelor oamenilor ce aparțin aceleiași epoci, rezultatul logic fiind o *reînviere a formelor exterioare care slujeau la exprimarea sentimentelor caracteristice unei epoci anterioare* »¹ (s. n.) Ceea ce sugerează stabilirea unui raport între arta lui Kandinsky și aceea a urmașilor săi, asemănător celui dintre viziunea artistică a vremilor îndepărtate, adesea evocată de expresioniști (e drept nu numai de ei) și cea a pictorului *Improvizaiilor* însuși.

Chiar dacă se admite că pictura lui Kandinsky nu corespunde întru totul esteticii expresioniste, e limpede că mai ales prin intermediul acestei personalități (care, de fapt, se încadrează în expresionism tot atît de puțin ca și în celelalte curente ale vremii), răsunetul atmosferei artistice din Germania ante-belică a pătruns în arta universală. Pe de altă parte, se poate obiecta, pe drept cuvînt, că nici unul dintre expresioniștii cel mai de seamă nu cuprind în pictura lor nici în întregime și nici numai estetica expresionistă. Cu alte cuvinte, că sferele reprezentate de arta lor și aceea cu dimensiuni atît de ample, a artei expresioniste, se întretaie, dar nu se suprapun niciodată. Cred că se pot repeta cuvintele abatelui Bremond: « sînt atîtea romantisme, cîți romantici », aplicîndu-le la acest romanticism violent și deznădăjduit al secolului nostru, care este expresionismul.

În 1912, Kandinsky comenta astfel efectul picturii: « în general, culoarea influențează direct sufletul; culoarea este tonalitatea, ochii sînt ciocănelele, sufletul este pianul cu multe coarde. Artistul e mîna care cîntă, atîngînd o clapă sau alta, pentru a produce vibrațiile sufletului. E evident că armonia coloristică trebuie să rămînă scopul ultim al acelei arte care acționează asupra spiritului uman: acesta e unul dintre principiile călăuzitoare ale necesității interne. »²

În aceeași epocă, un artist ale cărui relații cu expresionismul sînt la fel de complexe, James Ensor, însinguratul flamand, definea — evident, dintr-o altă perspectivă — rolul emoțional al culorii: « Prefer rozurile și gamele lor pure. Pictura vorbește cu culoare, eu gust mai puțin limbile moarte, liniile lemnoase, griul fad, tonurile veste de ale pictorilor-cimpanzel. Îmi compun culorile pe timp senin, cu ochii larg deschiși, cu privirea dîră, mîna ridicată, paleta încărcată, tuburile plesnind de culoare, cu pensula gata de luptă »³.

Fără îndoială, credința în funcția emotivă a culorii nu definește doar estetica expresionismului; deși cu mai puțină rigoare teoretică, *fauvii* mărturiseau aceeași preocupare pentru integrarea culorii într-un sistem coerent de expresie. Dintre toate mișcările artistice de la cumpăna celor două veacuri, expresionismul este cel care a acordat, în chipul cel mai hotărît, culorii, rolul preponderent în descoperirea universului spiritual al omului. Și, din această perspectivă, concepția lui Kandinsky nu poate fi privită în afara unei atmosfere artistice, specifică Germaniei ante-belice. Nu numai opera artistică, dar și profesiunile de credință, care, e adevărat, ne-au parvenit în fragmente, demonstrează că, pentru expresioniștii germani, culoarea avea o valoare afectivă hotărîtoare. Prefața catalogului *Noii Seces-*

¹ W. Kandinsky, *The Art of Spiritual Harmony*, 1914, p. 24.

² Ibid., p. 45.

³ cf. Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, 1960, p. 549.

siuni berlineze, din 1911, cuprinde câteva rînduri semnificative: « Planurile colorate nu anulează liniile fundamentale ale obiectelor colorate, ci, dimpotrivă, creează o funcție nouă, care nu e nici aceea de a reprezenta, nici de a da o formă, ci de a circumscrie expresia emoțională, pentru a fixa pe o suprafață viața figurativă ». ¹

Chiar dacă Oskar Kokoschka nu s-a aflat în relații apropiate cu nici una dintre grupările expresioniste, el e considerat, aproape fără excepție, reprezentat incontestabil al curentului. O pictură de prin 1918—1920, intitulată *Puterea muzicii*, de pildă, relevă esențiale apropieri de concepția kandinskyană; într-un comentariu la pictura lui Munch, el nota: « Drama sufletească a artistului, ca mandatar al umanității universale, nu poate fi cuprinsă între limitele rigide ale unei concepții prestabilite. Ea izbucnește cu o violență copleșitoare. Arta este, la urma urmelor, un moment de teribilă intensitate a trăirii sufletești; ea nu se poate sublima în forme absolute. Zvicnirile pline de suferință și de bucurie ale existenței noastre lăuntrice se tîlmăcesc în violențele culorii. Culoarea nu poate fi concepută în afara impresiilor, nici a aspirațiilor de a se exprima ale sufletului. *Muzică sau armonie cromatică*, ritm sau cadență, straturile conștientului sau ale lumii de dincolo de el nu cunosc alte modalități de expresie ». ² (s. n.)

Revenirea statornică la întrebările culorii nu poate fi socotită o urmare a unei simple coincidențe. După cum nu pare a fi o coincidență nici împrejurarea că un pictor american al generației de după război, Barnett Newmann se întoarce asupra aceleiași probleme: « Ceea ce avem de înfruntat astăzi e domnia geometriei. Într-o lume a geometriei, geometria a devenit criza noastră morală. Și această



KANDINSKY:

Coperta catalogului primei
expoziții

« Călărețul albastru », 1911

¹ cf. Will Grohmann, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners*, 1962, p. 67.

² Oskar Kokoschka, *Edvard Munch's Expressionism*, in « College Art Journal », vol. XIII, 1953, no. 4, p. 17.

criză nu poate fi rezolvată prin invenții artistice senzaționale, ci prin reevaluarea puterilor lăuntrice, etice și estetice, ale culorii. Dacă nu acționăm astfel încât să descoperim o imagine nouă, fondată pe principiile noi ale culorii, pe înlăturarea geometrismului de orice fel, pierdem nădejdea libertății de expresie picturală... Pictura, asemenea pasiunii, e un glas viu; pentru a-l putea asculta, trebuie să-l lași să vorbească în voie, fără a-l constrânge să se supună legilor geometriei»¹.

Pictura lui Kandinsky nu e, deci, singura sursă a artei care, începând din 1919 (așa cum stabilea Peter Selz, descoperind termenul într-un număr al lui *Der Sturm*) încorporează numele expresionismului într-un titlu care își propunea să definească o direcție cu totul nouă: « expresionismul abstract ». Termenul se aplică la « pictura ce creează obiecte care nu sînt luate din natură, dar sugerează — prin ritm — natura »². Și, deși se susține că « expresionismul german nu a avut decât o influență restrînsă asupra noii picturi americane »³, e semnificativ că tocmai în preajma războiului, într-o epocă a deziluziilor și a nesiguranței, cuvîntul *expresionism* revine în pictura modernă, referindu-se — și de data aceasta — la o artă care răsfrînge îndoilele și spaima altei generații pierdute. Îndemnul de a se întoarce spre arta primitivilor, de exemplu, îi însuflețea și pe artiștii americani ai anilor '40, precum, odinioară, pe pictorii *Punții* și al *Căldrețului albastru*. Ideea unei *Urform* persista în prima fază a expresionismului abstract american, cînd o bună parte a artiștilor care aderaseră la estetica acestui curent năzureau să exprime originile propriei experiențe interioare.

Nu știu dacă, așa cum s-a spus uneori, istoria artei americane contemporane dezvăluie doar « unele coincidențe cu desfășurarea istoriei artei germane antebelice »⁴. S-ar părea, totuși, că ideea lui Kirchner de a studia natura și de a o exprima în semne esențiale, pe care le numea « hieroglife », nu a rămas întru totul necunoscută tinerei generații de pictori americani. Ea este formulată în termeni foarte asemănători de Guston, Meotherwellsau chiar de Kline care aspirau ca, prin intermediul acestor « hieroglife », să poată « descrie forțele naturii »⁵. « Abstracțiunea — observă un exeget al artei moderne americane — nu se despărțea, astfel, de natură, ci devenea o esențializare a fenomenelor observabile și observate, descoperite de-a lungul unei experiențe sensibile »⁶.

Una dintre cele mai proeminente personalități ale esteticii americane din deceniul trecut, Hans Hofmann (care, înainte de a emigra din Franța în Statele Unite, își petrecuse anii de studenție în Germania), a contribuit și el, decisiv, la răspîndirea teoriei expresioniste a artei printre tinerii artiști ai școlii new-yorkeze. Esteticii lui Kandinsky, cunoscută de multă vreme dincolo de ocean, el i-a adăugat sinteze ale ideilor artistice exprimate cîndva de pictorii grupărilor germane. Cursurile sale și, deopotrivă, propria pictură au sporit prestigiul unei arte care, o lungă perioadă de timp, a fost privită mai degrabă ca o modalitate exotice de a comenta, ezoretic, lumea. Hofmann le repeta studenților că « dincolo de înfățișarea reală a obiectului, există forțe mult mai vrednice a fi luate în seamă și care, cînd le descoperi, esențialezează obiectul, efemerul și individualul transformîndu-se în permanent și în absolut. El nu mai poate fi exprimat decât prin simboluri, prin hieroglife, ca într-o cosmologie în care sîntem brusc proiectați »⁷.

¹ cf. Dore Ashton, *The Unknown Shore*, 1962, p. 192.

² Vezi Alfred Barr, *The New American Painting*, 1958, p. 5.

³ Ibid.

⁴ Vezi Clyfford Still, o scrisoare din 1952, citată în catalogul expoziției *15 Americani*, 1952, p. 22.

⁵ Dore Ashton, op. cit., p. 193.

⁶ Harold Rosenberg, *The Tradition and the New*, 1959, p. 16.

⁷ cf. Clement Greenberg, Hans Hofmann, 1959, p. 29.

Semnificativ e că, precum odinioară Kirchner ajunsese la ideea « hieroglifelor » cercetînd pictura lui Rembrandt, Hofmann (care nu s-a declarat niodată partizan al expresionismului) recunoaște în Soutine, în tragica imagine a unei existențe care nu poate suporta vacuumul morții, aceste semne simbolice ale esențelor. La Hofmann, pictura devenea o modalitate de a descoperi « forțele lăuntrice ale materiei care acționează dincolo de aparențele vizuale ale obiectului »¹. Ca și la pictorii *Punții* deci, aceste « forțe lăuntrice » (cărora Kirchner și Heckel le spuneau uneori « efluvii spirituale ») acționau în interiorul materiei; și, chiar dacă nu se afirma că ele ar fi determinate de materie, nici nu erau concepute ca niște factori exteriori, independenți de materie.

De fapt, această « cosmologie interioară », cum o numea Hofmann însuși, se reducea, în ultimă analiză, la principiul « acțiunii și reacțiunii » aplicat la elementele fundamentale ale picturii: linia și culoarea. « Dezvoltarea sincronică a liniei și a culorii — scria Hofmann — determină un dinamism inerent al picturii; cosmologia interioară se exprimă, în primul rînd, prin culoare, pentru că linia este o simplă convenție, inevitabilă; ea este, în realitate, vectorul pe care se mișcă masa de culoare, expresie a tensiunii sufletești »².

Teoria (și, desigur, pictura) lui Hofmann au determinat o reactualizare a concepției lui Kandinsky. Dar, bine înțeles, nu numai a acestuia; ci, în măsura în care



ERNST LUDWIG KIRCHNER:
Autoportret, 1916

¹ Ibid.

² Ibid., p. 18.

ea se întîlnia cu ideile expresioniste a mijlocit o reconsiderare activă a întregii arte germane din primele două decenii. Artă americană contemporană nu a pornit de la formele plastice ale expresionismului ante-belic, ci de la teoriile lui — aparent atît de puţin unitare.

Pictura expresionistă a atins, însă, teritorii mult mai vaste decît acelea ale artei contemporane din Statele Unite. Un comentator al artei germane, Bernard S. Myers, observa cu amară ironie că « prigoana organizată de Hitler împotriva artei progresiste a determinat o răspîndire fără precedent a principiilor de bază ale acestei arte, în întreaga lume¹. Kirchner în Elveţia, Kandinsky în Franţa, Kokoschka în Anglia şi, apoi, în Elveţia, Bekmann în Statele Unite, au contribuit la afirmarea unei picturi care avea să prindă rădăcini în ţări a căror tradiţie nu cuprinsese pînă atunci expresionismul decît, cel mult, ca pe un fenomen izolat. E adevărat că numai în Belgia se poate semna o grupare expresionistă, aceea de la Laethem-Saint-Martin, constituită pe temeiul unor afinităţi estetice. În celelalte culturi naţionale, ideile curentului s-au manifestat mai ales prin creaţia unor personalităţi mai mult sau mai puţin izolate, precum Rouault în Franţa, Bacon sau Sutherland în Anglia, Segal sau Portinari în Brazilia. Faptul că istoria picturii din veacul acesta vorbeşte despre ecouri ale expresionismului în creaţia indianului Sayed Haider Raza sau a islandezului Ferro² pare a fi mai curînd o demonstraţie retorică, în care exotismul numelor acestor artişti nu e un element dintre cele mai puţin importante; pentru că locul lor în pictura contemporană e departe de a oferi nişte concluzii grătore.

În schimb, cu totul vrednică de atenţie se înfăţişează valorificarea direcţiilor militante ale expresionismului în artă mexicană. (Şi nu numai acolo, de vreme ce accentele protestatare ale picturii unui Bernard Buffet sau ale grafiilor lui Masereel demonstrează disponibilităţile în această direcţie ale metodei). Opera lui Rivera, Orozco, Siqueiros descinde, fără îndolală, nu atît din arta *Punţii*, cît din viziunea veriştilor de la *Neue Sachlichkeit*. Viziunea lor epică e, însă, monumentală, integrînd o istorie care vine din timpurile străvechii civilizaţiei aztece. Robusteţea acestei picturi, generozitatea idealurilor ei sociale, au deschis o perspectivă cuprinzătoare asupra actualităţii expresionismului.

Dintre ei, cel mai apropiat de psihologia expresionistă este, cu siguranţă, Orzoco. Pictura lui narativă, presărată cu simboluri ale unui mitologii indiene întunecate, în care personajele — purtînd măşti lugubre — par a trăi sub ameninţarea unui destin care înseamnă sînge şi moarte, nu dezvăluie un simţ al istoriei atît de acut ca acela mărturisit de opera lui Siqueiros sau Rivera. Dar ea defineşte un sentiment clar al tragediei universale, poate la fel de clar ca în tablourile lui Nolde sau Kirchner. Însă, la Orozco, sentimentul acesta nu se sublimează — aşa cum se întîmpla la pictorii din Dresda — într-o copleşitoare deznădejde; el se rezolvă, în cele din urmă, într-o încredere totală în victoria binelui.

De altminteri, artă mexicană a revalorificat atît de bine pictura germană din deceniile al treilea şi al patrulea, în care se desluseau referiri directe la tendinţele anti-umaniste ale fascismului. Ea nu se mai clădeşte din referinţe grave, dureroase, la destinul umanităţii, în general; ci comentează patetic, violent, evenimentul istoric concret, abordîndu-l din perspectiva unui umanism militant, potrivit fascismului şi imperialismului. Prin artiştii ca José Luis Cuevas, Francisco Icaza, Maria Teresa Vleyra sau Mathias Goeritz (autor şi al unei sculpturi dedicate, cu o frenezie

¹ Bernard S. Myers, *The German Expressionist, f.d.*, p. 261.
² Vezi, de exemplu, Waldemar George, *op. cit.*, p. 37.



ERICH HECKEL,
gravură în lemn

dureroasă, martirilor de la Auschwitz), « expresionismul se impune în arta mexicană modernă ca o direcție precumpănitoare »¹, mărturie a unei înțelegeri filozofice umaniste, îndemn la apărarea valorilor spirituale ale omenirii.

Diffuziunea artei expresioniste este, desigur, un fenomen complex care nu trebuie limitat doar la circulația ideilor estetice sau a temelor. Cu atât mai puțin se poate susține, cred, că arta abstractă a Americii post-belice descinde în întregime din viziunea expresionismului de la *Căldrețul albastru*². Lăsându-se la o parte contribuția lui Mondrian și a neo-plasticismului în « denaturalizarea » înfățișărilor realului, se omite una din contribuțiile cele mai importante ale artei secolului al XX-lea în descoperirea esențelor lumii înconjurătoare.

¹ Margarita Nelken, *El expresionismo Mexicano*, 1964, p. 45.

² Așa cum sugerează, de fapt, Waldemar George, în p. cit., p. 37, și urm.

Expresionismul constituie « o eliberare halucinantă de orice fel de legături; pe de o parte, pentru a se întoarce spre teluric și spre original, pe de alta, pentru a afirma — într-un strigăt paroxistic — un individualism pasionat și intransigent »¹. Ceea ce, chiar dacă nu e decît în parte adevărat, chiar dacă nu se relevă funcția socială a protestului expresionist, are meritul să atragă atenția asupra unui fapt după cum ni se pare fundamental în discuție: asemenea romantismului, expresionismul e, mai presus de toate, o stare sufletească. Și, indiferent de mijloacele prin care se exprimă, el transmite o anume tensiune specifică. Oricum ar fi aplicate criteriile comparatiste, cercetarea diacronică a curentului, urmărirea desfășurării sale în spațiul culturii universale nu pot să nu țină seama de aceste valori ale unei psihologii exacerbate.

Funcția culorii (și, în general, a tuturor elementelor picturii), temele simbolice și epice nu pot fi judecate în afara acestei determinări. Reverberațiile artei expresioniste sînt produse de această sursă a energiei sufletești și, oricare ar fi căile pe care se produc și formele concrete în care se întrupează, ele mărturisesc același protest violent împotriva opresiunii morale și sociale, aceeași dureroasă aspirație la frumusețe absolută cărora îi dădeau glas, la începutul secolului, pictorii de la *Puntea* și de la *Căldărețul albastru*.

¹ Marcel Brion, *L'art abstrait*, 1956, p. 88

Scrisori ale pictorilor



EMIL NOLDE

Scrisoare către o prietenă

... Sînt conștient de violența luptelor interioare și exterioare și nu le subestimez, dar de fapt, găsesc în ele o anumită bucurie. Din totdeauna am fost temerar și această trăsătură îmi furnică și azi în sînge. Mai de mult eram într-o serie de probleme cam unilateral, acum, însă, o dată cu maturizarea, apar și se dezvoltă noi însușiri în toate direcțiile, care îmi vor prinde desigur bine în arta mea.

Acolo unde în om se unesc în chip armonios cele mai variate însușiri, și la cel mai înalt potențial, se află terenul pe care poate înflori cultura cea mai valoroasă: expresie a omului care este în același timp om al naturii și om al culturii, zeu și animal, copil și uriaș, naiv și rafinat, emotiv și rațional, pasionat și detașat, cloco-

tind de viață și totuși liniștit. Acela este artistul cel mai dotat, care nu rămîne unilateral, cramponat de o singură perspectivă, ci crează o artă cu adevărat mare: Shakespeare, Rembrandt, Wagner. Desigur că și anumite însușiri singulare pot duce la crearea unei arte bune, dar niciodată a unei arte mari. Oamenii și mai ales artiștii sînt înclinați să divinizeze acea artă care conține o trăsătură dragă lor și să subestimeze alte forme. Acest lucru este fals. Cine este conștient de el, va surîde cînd va auzi de sicilieli și certuri artistice. Oamenii meschini și pedanți se opresc la micile lipsuri ale marilor însușiri. Cît de mult îi disprețuiesc pe acești oameni !

Toate tablourile mele libere, dominate de fantezie, s-au născut fără model și fără proiecte sau schițe bine conturate. Am evitat orice meditație prealabilă, o reprezentare vagă a culorilor și strălucirii lor mi-era de ajuns . . . A reuși să fi fantastic în operă poate fi un lucru foarte bun, dar a *vroi* să fii fantastic este o stupiditate. Cînd mi se părea că pămîntul îmi fuge de sub picioare, dacă mă cufundam într-o creație romantic-fantastică îmi îndreptam iarăși căutarea înspre natură, coboram rădăcinii în pămînt, și mă umileam în contemplații adîncite.

. . . Tehnica rămîne numai tehnică și, în sine, nimic altceva decît un mijloc. Tehnica poate deveni neartistică atunci cînd « strălucеște ». Gravurile sînt însă mai pline de viață, în același timp dans, ușoară beție, legănare și plutire pe valurile tonurilor. Gravura nu ține de arta care poate fi consumată confortabil într-un fotoliu, ea cere privitorului să intre în jocul beției.

21 aug. 1901

AUGUST MACKE

Măștile

O zi însorită, o zi înnoirată, o lance persană, un aghiazmatar, un idol păgîn și o coroană de imortele, o biserică gotică și o circiumă chinezească, catargul unei corăbii de pirăți, cuvîntul pirat și cuvîntul sfințenie, întunericul, noaptea primăvara, cimbalele și sunetul lor și împușcăturile de crucișătoare, sfînxul egiptean și alunița de pe obrăjorul unei cocote pariziene.

Lumina lămpii la Ibsen și Maeterlinck, ulițele satului și pictura cu ruine, teatrul misterelor în Evul mediu și bau-bau-ul de speriat copiii, un peisaj de Van Gogh și o natură moartă de Van Gogh, zumzetul unui motor și nechezatul calilor, uralele unui atac de cavalerie și podoabele războinice ale indienilor, violoncelul și clopotele, fluterile stridente ale locomotivei și înfățișarea de catedrală a pădurilor de fagi, măști și scene la japonezi și eleni și talnica, densa bătaie de tobă a fahirului indian. Nu prețuiește oare viața mai mult decît hrana, și trupul mai mult decît vestmintul? Idei de necuprîns se exprimă în forme inteligibile. Inteligibile pentru noi sub chipul stelelor, al tunetului, al florilor, al formei.

Forma ne apare ca o taină, fiindcă este expresia unor forțe tainice. Numai prin formă ghicim existența forțelor tainice, « zeul invizibil ». Simțurile ne slujesc drept punte de la necuprîns la inteligibil. A contempla plante și animale înseamnă a le înțelege taina.

A asculta zgomotul tunetului înseamnă a-l înțelege taina.

A înțelege limbajul formelor înseamnă : a fi mai aproape de taină, a trăi.

A crea forme înseamnă a trăi. Nu sînt copii care făuresc direct din taina simțirilor lor creatori, mai mult decît imitatorul formei eline? Nu sînt « fauvii » artiști care posedă o formă proprie, puternică în felul tunetului?

Tunetul se exprimă, floarea și orice forță se exprimă, se exteriorizează ca formă. La fel și omul. Ceva îl îndeamnă să găsească pentru noțiuni cuvinte, să extragă din neclaritate claritatea, conștientul din inconștient. Acestea sînt viața, creația sa. Ca și omul, formele lui de expresie sînt schimbătoare.

Raportul mai multor forme între ele ne permite să recunoaștem forma singulară. Albastrul devine vizibil abia datorită roșului, grandoarea copacului prin delicatețea fluturului, tinerețea adolescentului prin vîrsta moșneagului. Unu plus două fac trei. Informul, infinitul, zero-ul rămîn de necuprins. Dumnezeu rămîne de necuprins. Omul își exprimă viața în forme. Orice formă artistică este exteriorizare a vieții interioare. Expresia unei forme artistice este conținut interior.

Orice formă artistică veritabilă rezultă din schimbul viu al aporturilor dintre om și materialul de fapte al formelor din natură, al formelor frumoase. Parfumul florilor, săriturile voioase ale ciinelui, ale dansatoarei, așezarea unei podoabe, templul, tabloul, stilul, viața unui popor, a unei epoci.

Floarea se deschide la ivirea luminii. Pantera tresare cînd zărește o pradă, și forțele ei cresc. Iar tensiunea acestor forțe decide distanța saltului. Forma artistică, stilul rezultă dintr-o tensiune.

Formele sînt expresii puternice ale unei vieți puternice. Deosebirea dintre aceste expresii stă în material: cuvînt, culoare, sunet, piatră, lemn, metal. Nu orice formă trebuie înțeleasă. După cum nu orice limbă trebuie citită.

Spre ironizarea esteticii europene, pretutindeni se lvește un limbaj mobil al formelor. Și în jocul de copii, în înfățișarea pălăriei unei cocote, în bucuria unei zile însorite se materializează discret și invizibil idei, gînduri.

Bucuriile, suferințele omului, ale poparelor sau ascunse în inscripții, imagini, temple, domuri și măști, opere muzicale, spectacole, dansuri. Acolo unde nu le găsim, unde formele sînt goale, fără teme, acolo nu există artă.

1912

Eberhard Griesbach către Helene Spengler

Munch mi-a scris să-l caut la Hotel Splendid. (Berlin). Am făcut-o, și la ora zece dimineața mă aflu la el. L-am găsit făcînd ordine în cameră; pe pereți erau atîrnate noi gravuri de-ale lui. Din primul moment impresia a fost plăcută. Munch era atît de amabil și de prevenitor! Ne-am căutat un loc în salonul de lectură și am stat de vorbă mai bine de o oră. A îmbătrînit foarte puțin, iar chipul lui are o expresie mult mai calmă, mai blîndă. Linile feței îl sînt însă atît de pătrunse de suferința lui trecută, încît nu-mi puteam lua ochii de la ele. Am vorbit mai ales despre arta lui. Mi-a povestit cît a fost de încîntat de expoziția de la Frankfurt; spunea că nu și-a mai recunoscut propriile lucrări. Picturile decorative de mari dimesiuni erau așezate pe un fond violet închis. Succesul a fost suspect de mare și îmi spunea că lucrul acesta îl face să devină neîncrezător față de el însuși. La Paris a cercetat mai cu seamă desene de Rafael și Rembrandt. Cele de Rembrandt i s-au părut foarte moderne. Idealistii, ca și David, sînt reușiți și puternici mai ales acolo unde sînt realiști, unde ideea și natura coincid în vizlunea lor. Din opera lui Cézanne văzuse abia acum, pentru prima oară, colecții mai mari și i se păruse un pic meschin «nu-i așa?». Nu de mult, spunea Munch, picturile mele decorative erau respinse, deoarece un geolog fusese de părere că nu există pietre albastre, iar anatomistului nu-i plăceau nudurile.

Acum însă, nu-i mai păsa de toate acestea și era mulțumit că ajunsese la o problemă care încă îl preocupa. Făcuse schițele și proiectele toate în aer liber, avusesse de suportat furtuni și soare, iar apoi le mărise la o scară de trei ori mai mare.

S-a bucurat de faptul că am păstrat în amintire toate picturile lui, și în amănunt. Îmi spunea că atunci când este vorba de o carte, măsura calităților ei este în faptul de a o putea reține în memorie în ansamblu. După ce a părăsit clinica de boli nervoase s-a simțit ca un om care zace un timp îndelungat în pat și apoi, deodată, tot universul i se pare nou-nouț. Nu poate de loc să înțeleagă cum de a fost în stare să muncească atât. Viața lui este foarte dură, el n-are nici duminici, nici sărbători, capul lui lucrează fără încetare, și este plin și de probleme teoretice pe care încearcă să le clarifice. Spunea așa: « Avem două puncte de sprijin riguroase în pictură: verticala și orizontala. Linia care deviază de la această rigoare, este viața însăși care se încolățește ». Viața, spunea el, se umple de sevă ca pe capitelurile coloanelor grecești, pînă cînd verticala ajunge să fie înghițită, ca în rococo. Munch se simte înrudit cu Hodler, în sensul că amîndoi simt în această privință nostalgia antichității. (Închipuiește-ți! Munch înrudit cu Grecia!) Cele mai grele i se par treburile financiare. Crezuse că își poți păstra voința liberă, dar nu este adevărat. Oamenii vin pînă în Norvegia și în cele din urmă el renunță la tablouri și le dă, numai să scape de inoportuni. Vizite din acestea îl deranjează uneori din lucru săptămîni de-a rîndul. Și totuși are nevoie de bani, pentru că rudele lui sînt pretențioase, și cu picturile lui se face speculă, așa încît este obligat să ceară prețuri foarte mari. Gurlic a cumpărat un tablou pictat pentru Reinhardt cu zece ani în urmă pentru 4000 de mărci, iar acum pentru 30.000 de mărci. Lucrarea este alcătuită din șase fragmente, din care astăzi fiecare poate valora 25.000 de mărci.

.....

Despre tablourile lui mi-a spus că sînt pentru el ca niște ființe vii, care arată de fiecare dată altfel. Ele trebuiesc văzute în Norvegia, iar ca să le înțelegi, trebuie să cunoști peisajul norvegian. Picturile franceze arată prost în Germania, iar arta berlineză pare imposibilă în atmosfera pariziană. La Frankfurt, Munch a văzut o expoziție a lui Franz Marc. Stranie și dragălașă în același timp, iată impresia lui: pînă acum vacile din tablouri mergeau liniștite la biserică, iar acum le vezi sărînd și dansînd, e ceva cu totul nou! Culorile sînt amuzante, « dar unde vor duce toate acestea? » Evoluția este prea rapidă și parcă lucrurile ar fi luate prea ușor. De ce oare noul îi sperie într-atît pe oameni? Acum cîțiva ani, lucrările mele, îmi spunea, aveau încă un aer revoluționar, astăzi însă s-au domesticit. Cînd Renoir a venit cu o culoare nouă, cu un alb nou, lumea s-a enervat rău de tot. Impresioniștii sînt toți niște oameni de fațadă. Totuși, principalul este ce se află în spatele fațadei. Reacția expresioniștilor stă în faptul că el dărimă fațada, o sparg în bucăți, pentru ca să arate mai ales ceea ce se află « în spate ». În tinerețe, a pictat și el ca impresioniștii; lucrurile erau în aer. Dar pictori impresioniști nici nu cunoscuse, nici nu văzuse măcar în vremea aceea. Coubert i-a plăcut foarte mult la Paris. A pictat de mai multe ori același motiv — de pildă *Valurile*, dar toate sînt bune. Totuși, este preferabil să se evite repetițiile, dacă nu sînt necesare. Pe Böcklin l-au dezavantajat cel mai mult reproducerea, arta nu are a deveni în acest fel populară. *Spărgătorul de lemne* al lui Hodler este pîndit de aceeași primădie. La început, Hodler a fost bun.

La ora 5 ne-am instalat într-un automobil și am plecat la Japan-Vagner, de unde Munch vroia să-și ia hirtile; în fața ușii ne-am luat ziua bună, iar eu am plecat spre « Westend » (cartier berlinez).

25 februarie 1914

Caligari

și cinematograful expresionist

Într-o artă în care alinierea pozițiilor critice și a judecăților de valoare pare să fi fost și să mai fie încă pentru multă vreme lucrul cel mai dificil cu puțință, iată că o excepție pe cât de singulară pe atât de necesară vine să restabilească acum echilibrul pierdut al adevăratelor valori. Și acel cinematograful expresionist care nu însemnase cîndva decît strălucirea accidentală a unui spirit destinat să producă operele majore ale altor arte își recapătă acum adevăratele sale merite. Născut din confluența fericită a unui spirit cinematografic care făcuse deja tradiție în filmul danez la data cînd Caligari urca pentru întia oară pe scenele lumii, și a unei tradiții artistice care se regăsisse deopotrivă în teatrul lui Wedekind și în romanele lui Franz Werfel, în pictura expresionistă a « Călărețului albastru » dar mai ales în acel « Sturm und Drang » căruia, recunoaște însuși Edschmid, i-au lipsit întotdeauna poezii, cinematograful expresionist a fost mai mult decît o simplă « sistematizare » a unor teme și motive fundamentale care și-au refăcut aici istoria primelor începuturi. El a fost mai degrabă prima și cea mai exemplară lecție a unei arte care, recunoscînd ineficacitatea fidelității privirii, a recurs la o nouă punere în scenă bazată exclusiv pe viziune, instaurînd prin aceasta o artă poetică dedusă nu din modificarea structurală a unor noi tehnici și noi mijloace de expresie, ci din accentuarea excesivă a unei funcțiuni deja existente: expresivitatea mijlocului de expresie.

Atunci cînd, în 1926, Rudolf Kurtz scria în cartea sa « Expresionismul și filmul » că « astăzi, expresionismul ca forță artistică și-a pierdut actualitatea și noi forme independente sînt în gestație, dar este cert că noțiunea funcțiunii de expresionism va face să supraviețuiască încă multă vreme acest cuvînt, chiar dacă între timp tendințele spiritului se vor modifica complet », el avea să recunoască implicit că explozia expresionistă a lui Caligari care năvălise în 1920 pe scenele lumii pentru a da o nouă actualitate cuceririlor stilistice și tematice dar și încertitudinilor și limitelor expresionismului din primii ani ai creației sale, nu a fost decît primul pas dintr-o ofensivă mai amplă, ofensiva unui expresionism cinematografic care, de la începuturile filmului mut și pînă astăzi s-a îmbregnat decisiv în aproape întreaga istorie a cinematografului ca artă. Și, chiar dacă adevărul istoric riscă acum să contrazică și să pună în dificultate comoditatea clasificărilor formale, va trebui să recunoaștem că istoria expresionismului cinematografic a început cu mult înaintea celui Caligari care nu a fost decît corolarul și expresia cea mai concentrată a unui spirit prefigurat deja de-a lungul unei lungi serii de filme, sortite astăzi uitării. Și aceste filme au fost în primul rînd marile opere ale cinematografului danez care, de la Holger Madsen începînd a știut să dezvolte, dincolo de convenționalismul anecdoticii primele, semne expresioniste: insula Morților a lui Gluck-

ckstadt și Celălalt al lui Max Mack anunțaseră deja încă din 1913 accentul formal pus pe fotogenia și compoziția plastică a unor imagini inspirate din compozițiile picturii flamande dar și ecourile surde ale unei anarhii sociale dublate de deznădejdea tragică în fața fatalității implacabile. În 1914, danezul Stellan Rye a cărui stabilire în Germania anunța cu un ceas mai devreme fuzionarea societăților de film daneze în cadrul Decla-Bioscop-ului german, realizează cu concursul lui Paul Wegener, celebrul actor din trupa lui Max Reinhardt, un film în care tema fantastică a dedublării personalității umane, temă atât de dragă romantismului expresionist, amintea deoptrivă povestea lui Peter Schlemihl Omul care și-a pierdut umbra, dar și pe cea a lui Erasmus Spikher Omul care și-a pierdut imaginea în oglindă. Alături în expresivitatea resurselor plastice și picturale ale imaginii căutările estetice ale cinematografului danez și lecția expresionistă a teatrului lui Reinhardt și Fuchs Studentul din Praga prefigura încă de atunci, și în modul cel mai clar, semnele unui expresionism care nu va întârzia să apară. Și chiar dacă data sigură a acestei apariții rămâne încă destul de discutabilă, ea se situează oricum, înaintea Cabinetului Doctorului Caligari. E suficient de altfel să ne amintim că în acei ani ai începuturilor, erau acuzate de « caligarism » filmele lui Stellan Rye (Casa fără uși și ferestre) și cele ale lui Hennrich Gallen (Golem) atâtea filme realizate în 1914, deci cu cinci ani înaintea celebrului Caligari. Dar tot atât de adevărat este și faptul că, deși cu un an mai târziu, Homunculus, serialul episodic al lui Neuss și Rippert va utiliza teme și motive expresioniste: ființe supranaturale și prezențe magice chemate să sugereze zădărnicia luptei individului în încercarea de a se elibera de un destin fatal, deabia în 1918 Caligari va reuși să structureze toate aceste motive atât de specifice expresionismului într-o operă unitară care, ignorând lecția vechiului cinematograf, a avut tăria și curajul de a impune triumful voinței și compoziției acolo unde convențiile și șabloanele păreau să se fi instalat definitiv. Și, de aici înainte, cinematograful expresionist își va urma nestingherit calea născând opere ale căror ecouri au traversat cu o nebănuită forță și strălucire scurgerea timpului. Și din lungul șir al acestor câteva, mai mult decât altele, și-au cucerit dreptul de a deveni astăzi capodoperele renumite ale cinematografului expresionist.



De la Caligari la Metropolis:

elemente de filmografie

„Cabinetul Doctorului Caligari”

Robert Wiene, 1919

Povestea: În grădina unui azil de alienați, Francis, unul dintre bolnavi, povestește tovarășilor săi o «istorie ciudată». Este istoria doctorului Caligari, prestidigitator și hipnotizator care cutreeră bilciurile lumii pentru a-l prezenta oamenilor pe somnambulul Cesare. Dar, în fiecare noapte, sub influența puterii monstroase a stăpînului său, somnambulul comite crime. Astfel, în micul oraș în care se petrece acțiunea, sînt asasinați rînd pe rînd notarul, Alain, și un prieten al lui Francis. Datorită unui manechin de ceară, replică exactă a lui Cesare, Caligari reușește însă de fiecare dată să înlăture bănuiele care planează asupra sa. Și totuși, lată că în noaptea în care trebuie s-o omoare pe Jane, logodnica lui Francis, somnambulul este cucerit de forța dragostei și nu i se mai supune stăpînului. El caută acum s-o răpească pe tînăra fată, ceea ce va duce la demascarea sa și a lui Caligari deopotrivă. Acum, Caligari va fi închis într-o celulă din azilul al cărui director fusese cîndva. Dar, reîntoarcerea la prezent, ne sugerează că această poveste nu a existat decît în imaginația bolnavă a lui Francis și personajele pe care el le-a evocat nu sînt altceva decît pensionarii azilului. Să fie oare acesta adevărul? Misterul continuă să planeze și după ce lumina s-a aprins în sală...

E. C.

Lotte Eisner: «Aceste curbe și aceste linii care se supun oblicității poartă în ele o semnificație decisiv metafizică, căci linia oblică are asupra spectatorului un cu totul alt efect decît linia dreaptă. Și curbele acestea neașteptate provoacă o reacție psihică de cu totul alt ordin decît liniile unui spectru armonios. În sfîrșit, curbele bruște și pantele abrupte declanșează în sufletul nostru răspunsuri care diferă esențial față de cele suscitade de o arhitectură bogată în tranziții.»

S.M. Eisenstein: «Caligari, acest carnaval barbar al destrucției sfîntei copilării umane pe care a trăit-o arta noastră, această groapă comună a tuturor originilor cinematografului, acest amestec de isterie mută, pinze violente pictate și figuri desenate, în care regăsim gesturile frînte și artificiale ale unor himere monstruoase...»

Jacques Brunius: «Cu Caligari am descoperit tot ceea ce puteam spera de la cinematograf. Și dacă toate aceste promisiuni nu au fost înluate, aceasta nu depinde decît de noi căci niciodată nu este prea tîrziu pentru a relua căutările întrezărite atunci.»

Jean Cocteau: «Caligari este primul pas spre o gravă greșală care constă în a fotografia plat decoruri excentrice, în loc să căutăm surprize prin mișcarea aparatului de luat vederi».

Georges Sadoul: «Caligari, devenit universal ca Harpagon și Don Juan, a fost primul tip tragic creat esențialmente de cinematograf. Mai puțin decît un om, el este o stare a spiritului, amestec de cruzime și teamă, fantastic și frenezie.»

René Clair: «Caligari venea să afirme că nu era cu adevărat interesantă decît subiectivitatea. Ne-a plăcut să-l credem nebun pe acest doctor cu pălăria sa ascuțită, dar *Moartea obosită* (n.r. Fritz Lang, 1921) ne-a demonstrat curînd că o asemenea nebunie era foarte rațională. De unde și scandalul. Cinematograful cerebral s-a născut atunci și a trebuit să recunoaștem că natura recompusă este cel puțin tot atît de expresivă ca cea «naturală». Decorurile, lumea, jocul actorilor și înseși fețele lor atît de artificial compuse formau aici un ansamblu asupra căruia inteligența se vroia stăpîni. Și adevărul e că o asemenea operă, zguduie».

„Moartea obosită”

Regia Fritz Lang, 1921

Subiectul: Cînd Lang își intitula acest film «Un cîntec popular în șase versuri», el se referea desigur la acel aer de baladă pe care *Moartea obosită* îl folosea pentru a povesti eterna luptă dintre dragoste și moarte. O luptă în care, spune filmul, moartea va învinge de patru ori: într-o Germanie romantică și într-o Veneție a Renașterii, într-o Chină misterioasă și într-un Bagdad născut din vechile povești arabe. Dar, dincolo de aceste încercări, dragostea va reuși pînă la urmă să învingă moartea, și fericirea cuplului de îndrăgostiți va fi de acum înainte netulburată.

Depărtîndu-se de expresionismul lui *Caligari*, acest film anunța însă un nou stil plastic, născut deopotrivă din jocurile de lumini și umbre, din efecte arhitecturale, dar și din lecția teatrului expresionist al lui Max Reinhardt. Lang înțelesese încă de pe atunci că lumina poate sugera ea însăși atmosfera și, cu o nestăvilită plăcere, el va deschide în masivitatea pereților, contururile delicate ale unor arcuri ogivale prin care va pătrunde o diră de lumină, descoperind o lume al cărei mister ne fusese deja sugerat.

Georges Franju: «Simbolist și extraterestru, autorul *Morții obosite* pune în acest film pentru întia oară veșnica problemă a echilibrului.»

Fritz Lang: «Acest film a fost făcut într-adevăr în condiții foarte limitate, dar subiectul mă interesa pentru că moartea m-a interesat întotdeauna. Acesta era primul film dintr-o serie pe care voiam s-o concentrez asupra omului german: romantic în *Moartea obosită*, tehnicizat în *Metropolis*, omul de după război în *Doctor Mabuse* și omul trecutului în *Cîntecul Niebelungilor*.

Siegfried Kracauer: «Puterea de sugestie a imaginii din *Moartea obosită* este, astăzi încă, cu atît mai stupefiantă cu cît totul a trebuit să fie turnat cu ajutorul unei camere imobile și într-o epocă cînd filmările de noapte păreau un lucru imposibil. Aceste vizluni plastice sînt însă atît de precise încît ele procură adeseori impresia de a fi absolut reale.»

Lotte Eisner: «Puterea de evocare a filmelor lui Lang nu ține numai de utilizarea luminii ca element dramatic. Prin sensul său plastic, decorul adaugă o sensibilitate aproape impresionantă, ceva din atmosfera unei viziuni. Lang a știut să găsească imagini de neuitat în *Moartea obosită*, acel halou de luminări pîlpîind, care, în vasta catedrală a morții reprezintă suflete vii sau gata să se stingă, iar efectul decorativ și arhitectural al dispunerii lumînărilor impresionează ochiul mai mult chiar decît aceste flăcări.»

„Nosferatu, o simfonie a ororii”

F.W. Murnau, 1922, ecranizare după romanul «*Dracula*» al lui Bram Stoker.

Subiectul: Cîndva, Albin Grau, scenograful filmului, povestea că la origine se afla o aventură reală, trăită de el însuși, în 1916 în Serbia. Dar, adevărul este că Henrik Gallen care scrisese scenariul, nu-i oferise lui Murnau decît o adaptare foarte liberă a unui roman celebru în acea vreme și din care Murnau nu va folosi decît schema povestirii. Spre deosebire de toate celelalte filme clasice ale expresionismului, *Nosferatu* a fost turnat în cea mai mare parte în decori reali, iar astăzi, cînd numeroase versiuni ale filmului circulă prin lume, enigmele sale nu au încetat să apară, și ele încep chiar de la genericul filmului, căci e destul de îndoielnic să recunoaștem în interpretul principal pe acel Max Schrieck pe care ni-l indicau cronicile vremii...

Părăsind îndepărtatul său castel din Boemia, după ce a băut singele tînărului Macker, contele *Nosferatu* face să domnească teroarea în acest orașel de provincie pe care-l vizitează cu un scop misterios. După o lungă călătorie la capătul căreia îl așteaptă discipolul sau Renfield, *Nosferatu* se instalează în liniștitul orașel instaurînd odată cu venirea sa o apăsătoare atmosferă de teroare și groază. Și această teroare va domni pînă în ziua cînd sedus de magla dragostei, vampirul va fi ucis de primele raze ale soarelui anunțînd sfîrșitul fantasticei sale povești.

C.A. Lejeune: «*Nosferatu*» a fost un film de oroare fără alibi. Un film abil construit și aproape cu pedanterie, un film care rămîne și astăzi cel mai bun film de groază din cîte au fost făcute pînă acum.

Jean Domarchi: «Subiectul adevărat al acestui film nu este așa cum s-ar putea crede o legendă extrasă din culegerea demonologică ci metamorfoza unui univers provincial și burghez de la 1830, o lume populată de moarte și dezolare. Miracolul realizat de Murnau este acela de a utiliza resursele narațiunii romanești și a unei puneri în pagini picturale situîndu-se totuși la polul opus al romanului și al picturii.

A. Astruc: «În Murnau și numai în Murnau expresionismul german și-a găsit dezvoltarea. Observați un cadraj al lui Murnau. Nimic mai simplu în aparență, nimic mai liniștitor. Dar chiar aici în mijlocul indiferenței se va instala curînd tragedia. O oroare fără nume așteaptă în umbra acestor personaje liniștite, instalată într-un colț al cadrului tot așa cum un vîntător își așteaptă prada sa.»

„Ultimul dintre oameni”

F. W. Murnau, 1924

Subiectul: Acest film care nu are nici inserturi și nici titluri, urmărește de fapt povestirea unui simplu fapt divers: portarul unui mare hotel a cărui uniformă strălucitoare reprezintă pentru lumea măruntă în care trăiește, semnul autorității și al importanței, va fi într-o zi dat afară din funcția sa. El va trebui de acum înainte să renunțe la galoane și să se mulțumească cu supravegherea lavaburilor. Acum începe marea sa dramă și la capătul ei bătrînul portar va muri de rușine și disperare (versiunea germană). Există însă și o altă versiune a filmului al cărui happy-end, dictat probabil de către producător, ni-l prezintă pe vechiul portar ducînd o existență fastuoasă după ce, printr-o incredibilă întîmplare, fusese răsplătit de către un miliardar pentru un serviciu pe care îl adusese acestuia. Dar Murnau însuși ține să sublinieze că acest film nu reprezintă ceea ce vroeise de fapt să spună filmul său.

C.A. Lejeune: «*Ultimul dintre oameni* a fost, cred, primul film cu un decupaj precis și deși nu a fost ultimul, el rămîne și astăzi cel mai bun. În mod bizar, acest film pătrunde cu un pas liniștit într-un domeniu al cinematografului pe care alte filme l-au lăsat și astăzi încă aproape neexplorat».

Marcel Carné: «Sub puterea vizionară a lui Murnau, camera alunecă, se ridică, plutește sau se strecoară pretutindeni, acolo unde o cere intriga. De acum începînd, ea nu va mai rămîne înfipță convențional pe un suport ci va deveni însuși personajul dramei.»

Georges Sadoul: «Epuizînd limbajul cinematografic, oferindu-i tonalitate, viața era în primul rînd cea a autorului Carl Mayer (scenariul). Murnau și Freund (directorul imaginii) operau aici o evoluție a cărei importanță pe planul stilului tehnic este comparabilă cu cea a generalizării sonorului».

Lotte Eisner: «De fapt aici este vorba de o tragedie prin excelență germană, o tragedie care nu este și nu poate fi înțeleasă decît în această țară în care uniformă este regen».

„Metropolis”

Fritz Lang, 1926

În 1924, Lang și producătorul său Erich Pommer și-au petrecut o lună la New York și la Hollywood pentru a urmări metodele de producție americane. Prima lor impresie, noaptea cu zgîrie-norii amenințători din Manhattan avea să servească mai tîrziu ca punct de plecare al filmului. De altfel, spune Lang, atunci cînd m-am stabilit în America, am descoperit că multe lucruri pe care le arătasem în *Metropolis* fuseseră deja ulterior realizate în viață.

Subiectul: Într-o fantastică așezare a viitorului, lucrătorii sînt exploatați pînă la moarte de un personaj bizar, un anume John Federson. În catacombe, în subteranele în care trăiesc, lucrătorii sînt îndemnați la răbdare și la bunătate de o tină ră fată, Maria, al cărei farmec îl va cuceri și pe Feder, băatul lui John Federson. Federson vrea să devină meditatorul între mînă (muncitorii)

și creier (patron). Dar un Gehent Rothmarf a reușit să construiască un robot căruia i-a împrumutat figura Monei. Dar Mona-Robotul îi va împinge la revoltă pe muncitorii sclavi: orașul subteran va fi inundat de ape și copiii vor pieri. Dar, ca prin minune, ei sînt salvați de adevărata Marie și de către Feder.

Ei au găsit în sfîrșit un mediator: inima.

Fritz Lang: «Personal, nu-mi place acest film. De pildă: nu se mai poate spune astăzi că «inima este mediatorul dintre mină și creier». Este fals, concluzia este falsă, de altfel nu o acceptasem nici atunci cînd am realizat filmul.

Georges Sadoul: «Fabula din *Metropolis* este cu adevărat profetică pentru cei care au trăit într-o Europă ocupată, o Europă care se voia ceva asemănător cu *Metropolis*. Romanul de la care pornise Lang traducea în limbajul lui Jules Verne și Welles temele supraimperialiste enunțate de Hilferding înainte de 1914.»

Fritz Lang: «Tema acestui film este dezvoltarea gigantică în epocile viitoare. S-ar putea spune că este o continuare a *Doctorului Mabuse*. Atunci cînd acest film încearcă să facă portretul epocii noastre cu toate consecințele sale aventuroase, el încearcă să sesizeze repercusiunile uluitorului progres al civilizației. Poate că voi reuși în *Metropolis*, mai mult ca în *Mabuse*, să demonstrez ceea ce a fost adeseori constatat: că cinematograful este în măsură să dezvăluie în mod direct procese mentale dînd astfel un fundament psihologic unor evenimente prezentate în goli-ciunea lor.»

Jules Romains: «Două sau trei momente din *Metropolis* mi-au produs un entuziasm și chiar o impresie care se apropie de cea a sublimului. Și cred că aceasta înseamnă ceva în ochii mei. Văd puține filme care le sugerează într-o atît de exactă măsură, ceea ce ar putea să fie o capodoperă. În actele spectacolului există încă din antichitate o prejudecată a fabulației. Trebuie geniu pentru a construi mari teme și de a le trata static. Trebuie un geniu excepțional pentru a face să răzbată din aceste teme însuși dinamismul temei. Și trebuie de asemenea curaj.»



Reflecții asupra problemelor stilului în dans

... Printr-o deștelenire interioară și printr-o catastrofă interioară — un război mondial și o revoluție — „grație unei noi orientări în spiritul și cultura timpului, se opuse, ca o antiteză, dansul modern, celui clasic și celui romantic.

Acest dans modern de la începutul secolului XX, posedă toate caracteristicile unui stil clar, format, puternic, reliefînd calități, deci suprimînd altele, și toate acestea bazate pe atitudinea generală psihică a epocii, pe structura spirituală din care a fișnit tot ceea ce în general rezumăm sub numitorul comun al artei moderne.

Din necunoscute adîncuri, din subconștient, izbucnesc haotice impulsuri ce-și caută realizarea în mișcare, forțele obscure aspiră spre expresie.

Vocabularului clasic toate acestea îi sînt străine, nepotrivite — o nouă limbă a mișcării se articulează instinctiv, ca de la sine.

... Dansul transmis prin tradiție este privit ca depășit și prăfuit și noul dans accentuează și cultivă ceea ce stilurile înaintașe, regești, desprinse de pămînt sau sugerînd păpușile mecanice, au izgonit și prohibit.

În timp ce înainte exista numai prin lejeritatea lui visătoare, astăzi dansul trăiește prin împleticirea grea cu pămîntul; se renunță la cultivarea exagerată a echilibrului, a balanțel, pentru cădere, prăbușiri și mișcări pline de elan, ce curg una din alta.

Noul dans, la început sălbatec, liber și haotic, se transformă de la sine și găsește în el regulile noului stil.

Trăirea centrală în noul dans o formează fuzionarea gesturilor exterioare cu cele de sensibilitate interioară.

Conștiința acestei puteri expresive a mișcării, dispăruse în formalismul rigid, mecanic, al dansului clasic, romantic.

De la această experiență centrală a corespondenței corpului și spiritului, se deschide o nouă perspectivă asupra întregului dans; chiar și vechiul dans își va arăta spiritul său încă viu, iar prezentul e format din fuziunea noului și a vechiului.

Analiza moștenirii clasice și romantice, pe de o parte, și a dansului modern, pe de altă parte, ne-a dăruit o bogăție de mișcări, de o culoare neștiută pînă acum...

Nu avem din principiu preferințe, deși știm să deosebim.

Pentru noi un rege este rege, un vagabond un vagabond, dar în amîndoi vedem întîl omul.

Sînt sfinți și ticăloși și tari, oameni reci și calzi, cu ei toți se clădește marea. sfînta viață, pe care o sărbătorim în arta noastră. . .

Înalt și adînc, puternic și slab, încet și repede, mic și mare, ușor și greu, stabil și labil, luminos și întunecat, — sînt contraste ce ne fascinează într-o opoziție dramatică sau într-un subtil aliaj de nuanțe.

Nici o preferință în fața unora, nici o înlăturare a prohibitului sau a urîtului. Nici o preferință; deci nici un stil?

Într-adevăr, după cele spuse pînă acum, trebuie să admitem: nu avem nici un stil, nu voim nici un stil.

E vorba de data aceasta de o conștiință a stilului, de o năzuință spre profunzime, și doresc să-mi exprim părerea că și în această privință sîntem la fel de consecvenți ca și cei din epocile dinaintea noastră.

Și noi deoseblim binele de rău, și noi facem alegerile noastre și aruncăm ca rău ceea ce nu ni se potrivește.

Dar principiul alegerii este altul decît înainte, binele nu este întotdeauna bine și prohibitul nu este în toate împrejurările prohibit — valorificarea noastră a devenit relativă.

Să ne întoarcem la constatarea de mai înainte că un stil anumit corespunde spiritului și ethosului unei epoci.

Cum se manifestă spiritul epocii noastre?

Nu cred să fiu greșit, spunînd că — în toate cazurile — printr-o străduință fără prejudecată după adevăr, printr-o cercetare fără iluzii a naturii reale a lucrurilor, a adevăratei lor esențe.

. . . De aici se desprinde următoarea datorie pentru dansatori și coreografi: printr-un puternic simț critic personal și printr-o disciplină lipsită de compromis să găsească mișcarea esențială pentru un anumit conținut și cu aceasta să compună cărarea dificilă a esenței.

. . . Pentru dansatorii și coregrafii în devenire, principiul esențialului înseamnă școală dură și o metodă de predare ca a noastră, aici la Folkwangschule, presupune cele mai înalte cerințe corporale și spirituale. . .

Doresc să nu fiu greșit înțeles; puternica cerință după esențial nu are gustul unei căutări uscate, nu este o cercetare științifică, ci una absolut artistică.

Și dacă lumea este un joc de preț al lui Dumnezeu, atunci arta este continuarea, înobilarea acestui joc al creației prin om și prin mijloacele lui.

Să creăm opera de artă cu toate forțele oferite de cunoaștere și fantezie, cu capacitatea de a fascina, a împodobi, a uimi, a stimula și a surprinde prin exagerare; ce trebuie exagerat? — Spiritul, esențialul temei. . .

În acest fel trebuie înțeleasă cererea lui Diaghilev — atît de des greșit interpretată — către Cocteau: « Uimește-mă ! »

Uimirea nu trebuie provocată prin etalarea celor fără sens, absurde, ci dimpotrivă, excepția trebuie să se preschimbe în ceva plin de sens.

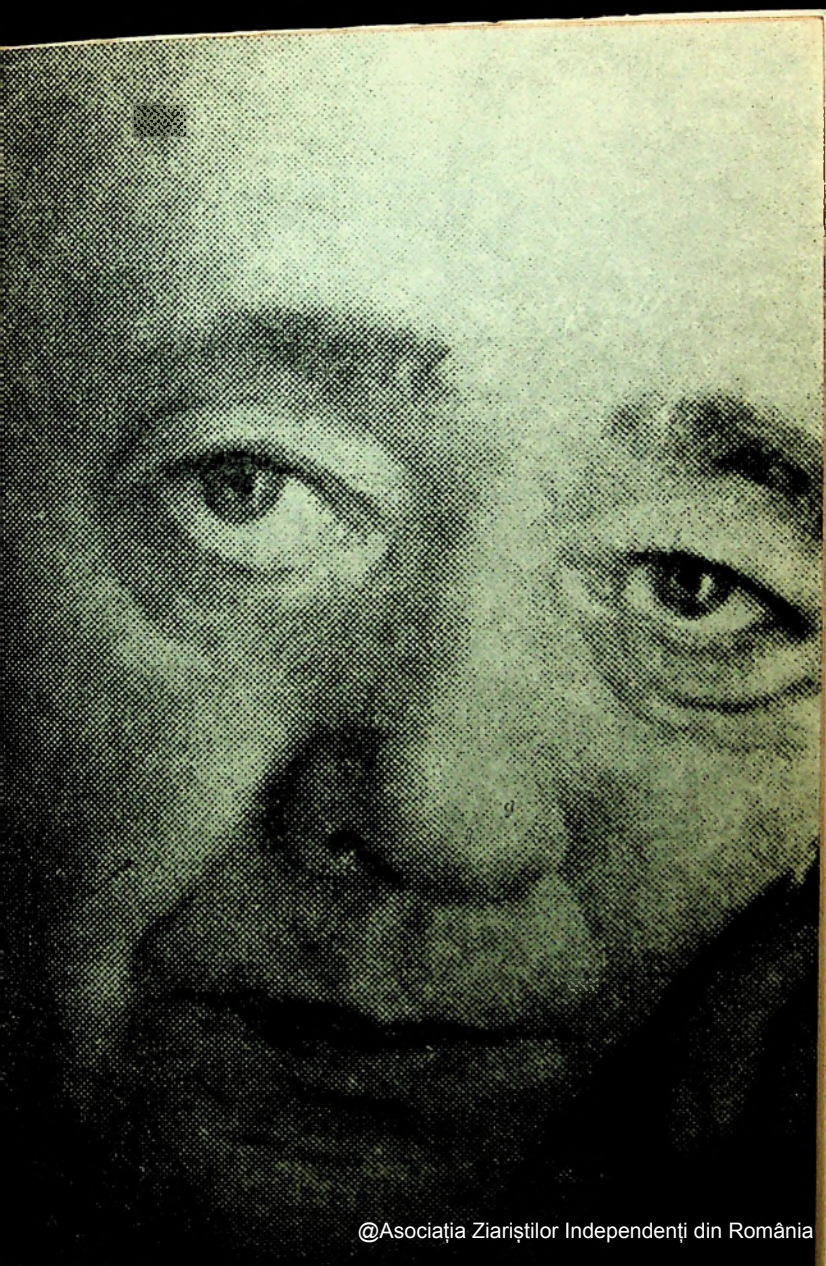
Uimirea să conste în faptul că o manifestare esențială transformă prin claritate, putere de expresie și desăvîrșire, o singularitate, în ceva obișnuit.

De aceea pentru noi în dans, ca și pentru celelalte arte, suprema realizare, virtuozitatea, puritatea lipsită de ură a perfecțiunii, este bună numai atunci, în orice caz numai atunci, cînd dezvăluie un sens mai clar și mai strălucitor. . .

Folkwangschule, Essen, 23 septembrie 1957

În românește de MARGARETA MIHAIL

**EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL
EXPRESIONISMUL**



VLADIMIR STREINU

EUGEN IONESCU

Eugen Ionescu în uniformă: este evenimentul neașteptat, pe care ni-l aduce cronică europeană. Între costumele lui de cetățean liber va atârna de acum încolo fracul verde cu fireturi (plus bicornul și mai ales sabia) de membru al Academiei Franceze. Ostil oricărei forme de conformism, celebrul inconformist va trebui când și când, pe aceasta, să o și îmbrace. Și nu numai atât: el a trebuit să și umble după ea în perioada candidaturii. Deși rezervată numai pentru patruzeci de bărbați iluștri, uniforma academică nu e însă mai puțin uniformă. Un minim de convenție chiar pentru spiritul care a sărit ars din toate convențiile va deveni în anumite împrejurări obligator. Ne pare rău că nu-l vom putea observa de aproape vechiul lui suris poznaș, care, însoțindu-i pînă și rostirea sensurilor tragice ale operei, e de crezut că nu-i va lipsi nici în noua circumstanță. Acceptarea constrîngerii va fi fără îndoială poezia momentului.

Dar este sabia de academician la șoldul lui Eugen Ionescu un fapt atât de neașteptat? Dintre modernii cei mai surprinzători, a purtat-o deasemenea Jean Cocteau. Deosebirile dintre amîndoi sînt mari ca ei înșiși. Individualiști aprigi atât unul cît și celălalt, Cocteau reprezenta triumful individualismului estetic, în timp ce Ionescu face să triumfe antiestetismul tragic. Diletant superior și simultan în mai multe arte, Cocteau încheia o serie de naturi rafinate prin cultură; Ionescu, scriitor exclusiv, instituie tipologia tragică a individualiștilor sau, poate mai clar, tragismul iminent individului și ulterior tuturor eliberărilor acestuia. Și nu numai fiindcă încă un modern înaintea lor s-a adăugat tradiționalismului Academiei Franceze, evenimentul pare, la a doua privire, mai puțin, de neașteptat. Dacă i se scrutează natura adîncă, pînă acolo unde dăm de originalitatea tipului său uman, Eugen Ionescu este un rebel nu atât față de constrîngeri externe cît față de constrîngerile naturii proprii. Complexiunea delicată a sensibilității lui s-a exprimat totdeauna prin violență, vocația teatrală a putut fi descifrată sub concepția anti-teatrală, puterea de expresie a rămas nealterată de prevenții împotriva expresiei și chiar a exprimării, iar critica lui strălucită s-a desfășurat în mișcarea dublă de «note» și «contra-note». Nici un alt scriitor decît Eugen Ionescu nu s-a mișcat mai brusc și de mai multe ori împotriva propriei sale naturi. De aceea putem zice că uniformă se afla în destinul acestei conștiințe iritate de ea însăși și de aceea divergentă.

Un alt aspect al alegerii lui Eugen Ionescu ca membru al Academiei Franceze stă în legătură cu înălțimea de la care această instituție își alege reprezentanții. Eugen Ionescu, pe lângă numeroasele opere dramatice dintre care cele mai multe dau totdeauna sentimentul capodoperei, a făcut de asemenea memorabile afirmații politice. Nu cunoaștem alt om de cultură mai radical împotriva totalitarismului statal decît autorul *Rinocerilor* și al *Ucigașului de bună voință*. Și credem că Academia Franceză alegîndu-și-l ca reprezentant dintre oamenii de litere contemporani, nu s-a gîndit mai puțin la idealurile civice, ce se întrevăd în marea lui operă de scriitor.

EUGEN IONESCU

JACQUES sau SUPUNEREA

COMEDIE NATURALISTĂ

PERSONAJE

Jacques ● Jacqueline, sora lui ● Jacques, tatăl ● Jacques, mama ● Jacques, bunicul
Jacques, bunica ● Roberta I ● Roberta II: cele două roluri trebuiesc jucate de aceeași
actriță. ● Robert, tatăl ● Robert, mama

Decor sumbru, zugrăveală cenușie. O cameră neîngrijită. O ușă îngustă, destul de joasă, în fund, pe dreapta. În fund, la mijloc, o fereastră cu perdele murdare prin care pătrunde o lumină palidă. Un tablou care nu reprezintă nimic; un vechi fotoliu uzat, prăfuit, în mijlocul scenei; o noptieră; lucruri nedefinite, ciudate și banale în același timp, ca de exemplu niște papuci vechi; eventual o canapea desfundată, într-un colț; scaune cu picioare rupte.

La ridicarea cortinei, Jacques stă prăbușit într-un fotoliu de asemenea prăbușit, cu o căciulă în cap și haine prea mici pentru el, cu un aer posomorât, sever. În jurul lui, părinții, în picioare sau chiar așezați. Hainele personajelor sînt șifonate.

Decorul întunecat de la început se va lumina în scena seducției; apoi va deveni verzui, acvatic, spre sfîrșitul aceleiași scene; apoi se va întuneca mai tare, la sfîrșit se va întuneca complet.

În afară de Jacques, toate personajele pot purta măști¹.

Tablou mut timp de cîteva secunde

¹ La reprezentația, personajele nu erau mascate ci puternic machiate, ca niște caricaturi.

JACQUES mama (*plângînd*): Fiul meu, copilul meu, după tot ce-am făcut pentru tine. După atîtea sacrificii ! Nu m-aş fi aşteptat la așa ceva de la tine. Erai cea mai mare speranță a mea . . . Și mai ești și acum, pentru că nu pot crede, nu, « per Bacco », nu pot crede că te vei încăpățîna ! Oare nu-i mai iubești pe părinții tăi, hainele tale, pe sora ta, pe bunicii tăi !!! Gîndește-te, fiul meu, gîndește-te că te-am hrănit cu biberonul, că te-am lăsat să te usuci în scutece, ca de altfel și pe soră-ta . . . (*Către Jacqueline*) nu-i așa, fiica mea?

JACQUELINE: Da, mămico, așa-i. Ah, după atîtea sacrificii și atîtea sacrilegii!

JACQUES mama: Vezi . . ., vezi? Eu am fost aceea. fiul meu, care ți-am tras primele bătăi, nu tatăl tău, aici de față, care ar fi putut s-o facă mai bine, că era mai puternic; nu, eu te băteam căci te iubeam atît de tare. Tot eu am fost cea care nu-ți dădea desertul, care te săruta, te îngrijea, te îmblînzea, te învăța să progresezi, să transgresezi, să graseiezi, îți aducea lucruri atît de bune de mîncat, în ciorapi. Te-am învățat să urci scările, cînd erau, să-ți freci genunchii de urzici cînd vroiai să fii înțepat. Am fost pentru tine mai mult decît o mamă, o adevărată prietenă, un soț, un marinar, o confidentă, o gîscă. Nu m-am dat înapoi în fața nici unei ple-dici, a nici unei baricade pentru a-ți satisface plăcerile de copil. Ah, fiu nerecunoscător, nici nu-ți mai amintești cînd te țineam pe genunchi și-ți smulgeam dințisorii tăi drăgălași, și unghiile de la degetele de la picioare, ca să zbieri ca un vițeluş adorabil.

JACQUELINE: Oh ! ce drăguți sînt vițelii ! Muu, Muu ! Muu !

JACQUES mama: Și tu tac!, încăpățînatule ! Nu vrei să auzi nimic.

JACQUELINE: (*Își astupă urechile, face o mutră scîrboșită.*)

JACQUES mama: Sînt o mamă nenorocită. Am născut un mononstru; și mononstrul ești tu ! Iată că vine bunica să-ți vorbească. Se împiedică. Este octogenică. Poate că te vei lăsa înduișat de vîrsta ei, de trecutul ei, de viitorul ei.

JACQUES bunica (*cu o voce octogenică*): Ascultă, ascultă-mă bine, am experiență, am multă la spate. Și eu aveam, ca și tine, un unchi care avea trei locuințe: dădea adresa și numerele de telefon de la două din ele dar niciodată de a treia unde se ascundea, cîteodată, fiindcă lucra în spionaj. (*Jacques tace cu îndărătnicie*). Nu, nu l-am putut convinge. Vai ! bieții de noi !

JACQUELINE: Iată-l și pe bunicul care ar dori să-ți vorbească. Dar, vai, nu poate ! E mult prea bătrîn. Este centegenar !

JACQUES mama (*plîngînd*): Ca Plantageneții !

JACQUES tatăl: E surd și mut. Se clatină.

JACQUELINE: Cîntă numai.

JACQUES bunicul (*cu o voce centegenară*): Hm ! Hm ! Hă ! Hă ! Hm ! (*Răgușit dar tare*):

Un bețiv drăgălaș

Cînta în agonie

Nu mai am opșpe ani

Al dracului să fie.

(*Jacques tace cu încăpățîinare*).

JACQUES tatăl: Degeaba, nu se va îndupleca.

JACQUELINE: Dragul meu frate . . . ești un urîtăcios. Cu toată dragostea nețăr-murită pentru tine, care-mi umple inima de stă să crape, te urăsc, te de-
test. O faci să plîngă pe mămica, îl enervezi pe tătcul cu mustățile sale
urite și groase de Inspector de poliție și cu drăgălașul lui de lăbol păros și plin
de bătăături. Cît despre bunicul, uite în ce hal l-ai adus. Nu ești bine crescut.

Te voi pedepsi. Nu le voi mai aduce pe colegile mele ca să le privești când fac pipi. Te credeam mai politicos. Halde nu o mai face pe mămică să plîngă, nu-l mai scoate din sărite pe tătîcul, nu-i mai face să roșească de rușine pe bunica și pe bunicul.

JACQUES tatăl: Nu mai ești fiul meu. Te reneg. Nu ești demn de stîrpea mea. Semeii cu mă-ta și cu neamul ei de idioți și imbecili. Ea nu contează, e femeie și ce femeie! Pe scurt nu e cazul s-o laud acum. Vreau să-ți spun numai atît: crescut impecabil, ca un aristocrat, într-o familie de adevărate lipitori, de torpile autentice, cu toate atențiile care se cuvîin rangului tău, sexului tău, talentului pe care-l ai, venelor arzînde care pot exprima — dacă ai vrea — tot ceea ce sîngele tău însuși n-ar putea decît sugera cu cuvinte imperfecte, tu, cu toate acestea, te arăți nedemn de strămoșii tăi și în același timp de strămoșii mei, care te renegă ca și mine, și de urmașii tăi care, fără îndoială, nu vor vedea lumina zilei și preferă să se lase uciși înainte chiar de a exista. Asasinule! Praticidule! Nu mai ai de ce să mă invidiezi. Cînd mă gîndesc că am avut ideea nenorocită să doresc un fiu și nu un mac! (*către mamă*) E vina ta!

JACQUES mama: Vai! soțul meu! Credeam că fac bine! Sînt complet și pe jumătate disperată.

JACQUELINE: Sălaca mămică!

JACQUES tatăl: Acest bălat sau acest păcat pe care-l vezi, care a venit pe lume numai spre rușinea noastră, acest bălat sau acest păcat, e tot o poveste prostescă a ta de noiere.

JACQUES mama: Vai! Vai! (*Către fiul ei*) Vezi, din cauza ta îndur toate acestea de la tatăl tău care nu-și mai măsoară sentimentele și mă înjură.

JACQUELINE: (*către fratele său*): De castani și-l vor spîn-jura sau și-l vor spîn-jură-l castanilor.

JACQUES tatăl: Degeaba întîrzi să mă înduioșez asupra unui destin irevocabil capitonat. Nu mai stau aici. Vreau să rămîn demn de strămoșii mei. Toată tradiția, toată, e de partea mea. Îmi iau tălpășița. Crace!

JACQUES mama: Oh! Oh! Oh! nu pleca (*către fiul ei*) Vezi, din cauza ta, tatăl tău ne părăsește.

JACQUELINE (*spunînd*): Marsipianule!

JACQUES bunicul (*cîntat*): Un ... be ... ețiv ... drăgălaș ... Cînta ... murmur ... î ... înd.

JACQUES bunica (*către bătrîn*): Taci. Taci din gură că te fac afiș!
(*Pumn în capul bătrînului; i se turtește cascheta.*)

JACQUES tatăl: Irevocabil, părăsesc această odale, fie ce-o fi, în plata domnului. Nimic de făcut. Mă duc în camera de alături, îmi fac bagajul și nu mă mai veți revedea decît la ora meselor și cîteodată în timpul zilei s.u. al nopții pentru a-mi lua gustarea. (*Către Jacques*) Îmi vei înapoia tu tolba cu săgeți ... Cînd te gîndești, toate acestea pentru a-l face să jubileze pe Jupiter!

JACQUELINE: Oh! tată ... e obnubilă la pubertăți!

JACQUES tatăl: Gata! Zadarnic (*Pleacă*) Adio, fiu de porc și de poarcă, adio nevastă, adio frate, adio soră a fratelui tău. (*Iese cu un pas grozav de hotărît*).

JACQUELINE (*cu amărăciune*): Din poarcă în poarcă! (*Către fratele ei*) Cum poți tolera așa ceva? Îi insultă insultîndu-se. Și vice-versa.

JACQUES mama (*către fiu*): Vezi, vezi, ești renegat, blestemat. Îl va lăsa deci întreaga moștenire, dar nu va putea, dumnezeule!

JACQUELINE (*către fratele ei*): E prima dată, dacă nu ultima, că face o asemenea scenă mamei, din care nu mai știu cum vom ieși.

JACQUES mama: Fiule! Fiule! Ascultă-mă. Te implor, nu răspunde inimii mele bune de mamă, ci vorbește-mi fără să te gîndești la ce spui. E cel mai bun fel de a gîndi corect, ca un intelectual și ca un fiu bun (așteaptă în zadar răspunsul; Jacques tace cu îndărătnicie) Dar nu ești un fiu bun. Hai, Jacqueline, tu, singura care ai destul bun simț ca să nu te izbești în miini...

JACQUELINE: Oh! mamă, toate drumurile duc la Roma.

JACQUES mama: Să-l lăsăm pe fratele tău pradă lentei sale mistuirii.

JACQUELINE: Sau mai degrabă misprăburii.

JACQUES mama (pleacă plîngînd, trăgînd-o de mînă pe fiica ei Jacqueline care o urmează fără chef, întorcîndu-și capul spre fratele ei. Jacques mama, la ușă rostește această frază care devine istorică): O să se vorbească de tine în ziare, actografule!

JACQUELINE: Vinzător de vechituri! (Ies amîndouă urmate de bunic și bunică, dar rămîn cu toții la pîndă, în crăpătura ușii, vizibilă din sală).

JACQUES bunica: Atenție... la telefonul lui, e tot ce pot să vă spun.

JACQUES bunicul, (cîntă clătînîndu-se):

Mur-da-a-r — dar cîstit

Be-ți-vul cînta...

lese

JACQUES (singur, tace cîțva timp, scufundat în gîndurile sale, apoi, grav): Să zicem că n-am spus nimic. Totuși, ce vor de la mine? (Liniște. Peste cîțva timp Jacqueline se întoarce. Se îndreaptă spre fratele ei cu un aer decis și profund, se apropie de el, îl privește drept în ochi și spune):

JACQUELINE: Ascultă-mă, dragul meu frate, dragul meu confrate și dragul meu compatriot, îți voi vorbi între doi ochi proaspeți de frate și soră. Viu la tine pentru ultima dată, care fără îndoială că nu va fi ultima, dar ce vrei, n-are a face. Nu înțelegi că sînt trimisă spre tine, ca o scrisoare la poștă, timbrată, timbrată pe căile mele aeriene, drace! (Jacques rămîne posomorît).

JACQUES: Vai, dragul nu poate minți!

JACQUELINE (a înțeles): Ah, în fine! l-ai dat drumul!

JACQUES (disperat, cu un aer din ce în ce mai mîhnit): Fii o soră demnă de un frate ca mine.

JACQUELINE: Departe de mine această greșeală. Te voi învăța un lucru: eu nu sînt o abracantă, el nu este o abracantă, ea nu este o abracantă, nici tu nu ești o abracantă.

JACQUES: Și ce-i cu asta?

JACQUELINE: Nu mă înțelegi pentru că nu mă urmărești. E foarte simplu.

JACQUES: Asta să crezi tu! Pentru voi, surorile, orele nu contează de loc, dar cît timp pierdut!

JACQUELINE: Nu e vorba de asta. Aceste istorii nu mă privesc. Dar istoria ne privește.

JACQUES: O cuvinte, cîte crime se săvîrșesc în numele vostru!

JACQUELINE: Îți voi spune totul în douăzeci și șapte de cuvinte. Iată, și încearcă să îți mînte: Tu ești cronometrabil.

JACQUES: Și restul?

JACQUELINE: Asta-i totul. Cele douăzeci și șapte de cuvinte sînt cuprinse, sau cuprinși, în aceste trei, după gen.

JACQUES: Cro-no-me-tra-bil! (Speriat, țipăt de groază) Dar nu e cu puțință nu e cu puțință! (Se scoală, umblă înfrigurat dintr-un capăt în altul al scenei)

JACQUELINE: Ba da, așa e. Trebuie să te resemnezi.

JACQUES: Cronometrabil ! Cronometrabil ! Eu ? (*Se liniștește încetul cu încetul, se așează din nou, meditează îndelung, prăbușit în fotoliu*). Nu e cu puțință ; și dacă este adevărat, e îngrozitor. Dar, atunci, eu trebuie. Crudă nehotărâre ! ... Starea civilă nu intră la socoteală. Îngrozitor, îngrozitor ! Orice lege se ridică împotriva ei însăși dacă nu e apărută. (*Jacqueline, surinzând triumfătoare, îl lasă pradă agitației sale: în vârful picioarelor, iese. La ușă, Jacques mama, cu voce joasă:*)

JACQUES mama: Sistemul a reușit ?

JACQUELINE (*cu degetul pe buze*): Șșș ! dragă mamă ! Să așteptăm rezultatul operației. (*les. Jacques e agitat, va lua o hotărâre*).

JACQUES: Să tragem împrejurările, căci sforile mă obligă. E greu, dar acesta e jocul regulei. Se învîrte în asemenea cazuri (*Dezbateră mută de conștiință. Din cînd în cînd: «Cro-no-me-tra-bil, cro-no-me-tra-bil ?»* Apoi, în sfîrșit excedat, tare:) Ei bine fie, fie, na, ador cartofii cu slănină ! (*Jacques mamă, Jacqueline, care pîneau și nu așteptau decît asta, se apropie vioaie și bucurătoare, urmate de bătrînii Jacques*).

JACQUES mama: Oh ! fiul meu, ești într-adevăr fiul meu !

JACQUELINE (*către mama*): Îți spuneam eu că ideea mea îl va face să-și revină.

JACQUES bunica: Spuneam eu că pentru a fierbe morcovii cînd sînt încă vii, trebuie ...

JACQUES mama (*către fiică*): Șireato ! (*Îl sărută pe fiul ei care se lasă fără prea mare plăcere*). Copilul meu ! E adevărat, îți plac cartofii cu slănină ? Ce bucurie !

JACQUES (*fără convingere*): Bineînțeles, îmi plac, îi ador !

JACQUES mama: Sînt fericită, sînt mîndră de tine ! Mai spune o dată, micuțul meu Jacques, hai mai spune.

JACQUES (*ca un automat*): Ador cartofii cu slănină ! Ador cartofii cu slănină ! Ador cartofii cu slănină !

JACQUELINE (*către mamă*): Deșteaptă mai ești ! Nu-ți uza copilul dacă ești într-adevăr o mamă maternă. Oh, îl face pe bunicul să cînte.

JACQUES, bunicul (*cîntînd*):

Un be-ți-v dră-gă-laș
cînta un cîntec
melan-co-lic și su-u-mbru
plin de bucurie și lumi-i-nă...
Lăsați... copilașii
Să se dis-tre-ze fără să rî-i-dă
Căci... vor avea destul timp
Să fu... fu... fugă
După femei — feme-e-l !

JACQUES mama (*spre ușă*): Gaston, vino odată ! Fiul tău adoră cartofii cu slănină.

JACQUELINE (*același joc*): Vino, tată, chiar acum a spus că adoră cartofii cu slănină !

JACQUES tatăl (*intrînd sever*): E adevărat ?

JACQUES mama (*către fiu*): Spune-l și lui tata, micuțul meu Jacques, ce l-ai spus adineauri surorii tale și mămicii tale, zdrobită de emoția maternă care o răscolește cu voluptate.

JACQUES: Îmi plac cartofii cu slănină !

JACQUELINE: Îl ador !

JACQUES tatăl: Ce ?

JACQUES mama: Spune, pușorule.

JACQUES: Cartofil cu slănină. Ador cartofii cu slănină.

JACQUES tatăl (*aparte*): N-o fi totul pierdut? Ar fi prea frumos, dar n-ar fi prea devreme (*către nevastă și fiică*) Toată partitura?

JACQUELINE: Da, tată, n-ai auzit?

JACQUES mama: Ai încredere în fiul tău... Fiul tău de fiu.

JACQUES bunica: Fiul fiului meu e fiul meu... Iar fiul meu e fiul tău. Nu există alt fiu.

JACQUES tatăl (*către fiul lui*): Fiul meu, cu solemnitate vino în brațele mele. (Nu-l sărută.) Gata. Nu te mai reneg. Sînt fericit că adori cartofii cu slănină. Te reintegrez în stirpe. În tradiții. În slăninărie. În tot (*către Jacqueline*) Dar mai trebuie să creadă și în aspirațiile regionale.

JACQUES bunica: Și asta-l important!

JACQUELINE: Va veni și asta. Iată, răbdare, nu-ți face griji, tată!

JACQUES bunicul: Be-ți-i-vul dăr-gă-laș!

JACQUES bunica (*lovitură în capul bătrînului*): Sictir!!!

JACQUES tatăl: Te iert deci. Uit, de altfel fără voia mea, toate greșelile tale de tinerețe ca și pe ale mele, și vei redobîndi, bineînțeles, beneficiile operelor noastre familiale și naționale.

JACQUES mama: Ce bun ești.

JACQUELINE: Oh, tată pîrlit!

JACQUES tatăl: Gata. Înghit (*către fiul său*) Vei percuta deci. Atunci persistă.

JACQUES (*cu voce stinsă*): Ador cartofii!

JACQUELINE: Să nu ne pierdem timpul.

JACQUES mama (*către soțul ei*): Gaston, în acest caz, dacă așa stau lucrurile, am putea să-l înșurăm. Așteptam doar să mărturisească o dată că a greșit, sau mai degrabă să mărturisească de două ori, ceea ce a făcut. Jacques, totul este în ordine, planul prevăzut dinainte este realizat deja, nunta este pregătită, logodnica ta se află aici. Părinții ei de asemenea. Jacques poți să stai jos. Îmi place mutra ta resemnată. Dar fii politicoș pină-n măduva oaselor...

JACQUES: Uf! Bine.

JACQUES tatăl (*bate din palme*): Să între deci logodnica.

JACQUES: Oh! E semnalul stabilit! (*Apariția Robertei logodnica, a tatălui, Robert tatăl, și a mamei, Robert mama. Primul intră Robert tatăl, mare și gras, maiestuos, apoi mama, plină ca un butoi, greoaie; apoi părinții se dau la o parte și-i fac loc Robertei însăși care înaintază între mama și tatăl ei; e în rochie de mireasă; voalul alb îi acoperă fața; intrarea ei trebuie să facă senzație. Jacques mama își împreunează minile voioasă; înmărmurită, își ridică brațele spre cer, apoi se apropie de Roberta, o atinge la început, timid apoi o pipăie zdravăn și pînă la urmă o miroase; părinții Robertei o încurajează cu gesturi amicale și prevenitoare; și bunica o va miroși pe logodnică, bunicul de asemenea, cîntînd: « Pre-e-a bătrîn!... be... țiv... dăr... gă... laș... » Jacques tatăl la fel. Jacqueline, la apariția Robertei, va bătea din palme cu veselie și va exclama:)*

JACQUELINE: Viitorul este al nostru! (*Apoi, apropiindu-se de Roberta, îi va ridica rochia, îi va țipa în ureche și, la sfîrșit, o va miroși. Purtarea lui Jacques tatăl va fi mai demnă și mai reținută; va avea totuși un schimb de priviri și de gesturi slobode cu Robert tatăl; cit o privește pe Robert mama, spre sfîrșitul scenei. va sta nemișcată în prim plan, la stînga, cu un larg zîmbet satisfăcut pe buze; bătrînul bunic face gesturi deochilate, indecente, ar vrea să facă și mai mult, dar este împiedicat de bătrîna bunică care spune):*

JACQUES bunica: Ascultă... mă... hai... ascultă... mă faci... geloasă!
(Doar Jacques, în timp ce Roberta e mirosită de ceilalți, pare a nu fi de loc impresionat, continuă să șadă indiferent; pronunță un singur cuvânt de dispreț, pentru sine:)

JACQUES: Savoiardă!

ROBERT mama (auzind această apreciere, are un aer ușor nedumerit, dar e o neliniște trecătoare, reîncepe să zîmbească. Îi face semn Robertei să se apropie de Jacques; aceasta e timidă, nu ajunge în prim plan decât condusă, ținută aproape de Robert tatăl, împinsă de Jacques mama și Jacqueline. Jacques continuă să nu facă nici o mișcare, cu aceeași figură imobilă.)

JACQUES tatăl (își dă seama că ceva nu merge; stă puțin de-o parte, cu minile în șold, murmurînd): Cel puțin nu voi fi luat pe nepregătite! (În jurul lui Jacques fiul, Robert tatăl o analizează pe fiică-sa, ajutat de Jacqueline, Jacques mama, Robert mama și bunicii.)

ROBERT tatăl: Are picioare! Sînt împănate! (Jacqueline ridică rochia miresii ca să-i arate lui Jacques).

JACQUES (dînd ușor din umeri): E firesc!

JACQUELINE: Le are ca să umble.

JACQUES mama: Ca să umble!

JACQUES bunica: Vezi bine că da, și ca să te gîdilărească.

ROBERT mama (către fiică-sa): Halde, dovedește-o. (Roberta umblă într-adevăr cu picioarele).

ROBERT tatăl: Are mîină!

ROBERT mama: Arată. (Roberta îi arată lui Jacques o mîină, îi bagă degetele aproape în ochi).

JACQUES bunica (nimeni n-o ascultă): Vreți să vă dau un sfat?

JACQUELINE: Ca să se șteargă...

JACQUES: Într-adevăr! Într-adevăr!... Bănulam eu, totuși.

ROBERT tatăl: Degete la picioare.

JACQUELINE: Ca să și le strivească!...

JACQUES mama: Așa-l, copilul meu!

ROBERT tatăl: Și-o subțioară.

JACQUELINE: Pentru farfurioară?

JACQUES mama: Păi sigur.

JACQUES bunica (nimeni n-o ascultă): Vreți să vă dau un sfat?

ROBERT mama: Și ce pulpe! pulpe veritabile!

JACQUES bunica: Vezi că da, ca pe vremea mea!

JACQUES (dezinteresat): Melanchton le avea mai frumoase!

JACQUES bunicul (cîntă): Un be-e... țiv dărgălaș...

JACQUES bunica: Auzi, mă (către bătrîn): fă-mi curte, doar ești bărbatul meu!

JACQUES tatăl: Ascultă la mine, fiule. Sper că ai înțeles.

JACQUES (resemnat, face semn că da): Ah da, bineînțeles... ultim...

ROBERT tatăl: Are șolduri!...

JACQUES mama: Păi sigur, ca să te mănînce mai bine, copilul meu.

ROBERT tatăl: Și mai are bube verzi pe pielea ei bej; sînt roșii pe fond mov; un buric colorat; o limbă cu sos tomat; umeri pané și toate fripturile necesare pentru toată considerația. Ce mai vrei?

JACQUES bunicul (cîntă): Un be... e... țiv... dăr... gă... laș...

JACQUELINE (dă din cap, își ridică brațele apoi le lasă jos): Ah! cu ce frate m-au blagoslovit!

JACQUES mama: A fost întotdeauna mofturos. Cît m-am chinuit să-l cresc. Nu-i plăcea decît păpălica.

ROBERT mama: Vai, draga mea, e de neînțeles, e de necrezut. Nu mi-aș fi putut închipui niciodată așa ceva. Dacă aș fi știut la timp, am fi luat măsuri...

ROBERT tatăl (*mîndru, puțin jignit*): E singura noastră fată.

JACQUES bunicul (*cîntă*): Un be...e...țiv... dăr...gă...ă...laș!

JACQUES mama: Sînt îndurerată!

JACQUES tatăl: Jacques, e ultimul meu avertisment!

JACQUES bunica: Vreți să vă dau un sfat?

JACQUES: Bine. De acord! Fie și cu cartofi. (*Ușurare generală, agitație, felicitări*).

JACQUELINE: Sentimentele sale distinse biruiesc pînă la urmă. (*Îi zimbește lui Jacques*).

JACQUES tatăl: La rîndul meu. O simplă întrebare, să nu mi-o luați în nume de rău.

ROBERT tatăl: Vai de mine, nu-i tot ala. Spuneți.

JACQUES tatăl: O singură nelămurire: are oare trunchiuri?

JACQUES bunicul (*Cu o veselie cam deșuchiată*): Hi... Hii...

ROBERT mama: Ei, asta...

JACQUES mama: Cred că sîntem prea pretențioși.

ROBERT tatăl: Cred...ăă...da...trebuie să fie...dar n-aș putea să vă spun...

JACQUES tatăl: Dar unde?

JACQUELINE: Vai tată, e simplu, în trunchiuri, ce Dumnezeu, tată.

JACQUES tatăl: Perfect. E perfect. Sînt pe deplin satisfăcut. De acord.

JACQUES bunica: Vreți să vă dau un sfat?

ROBERT mama: Ah...în fine!

ROBERT tatăl: Știam eu că totul se va sfîrși cu bine!

JACQUES bunicul: cîntă:

Un...be...țiv...dărgălaș

Un...be...țiv...părgălaș

Pe străzile Parisului (*Valsează*)

JACQUES mama: Pe scurt, nu trebuie să vă faceți griji, e craniul cremelor.

JACQUES tatăl (*către fiul său*): Bun! Tîrgul e încheiat. Aleasa fără voia ta a inimii tale!

JACQUES mama: Cuvîntul inimă mă face să plîng.

ROBERT mama: Și pe mine, mă înduioșează.

ROBERT tatăl: Mă înduioșează la un ochi, și mă face să plîng cu ceilalți doi.

JACQUES tatăl: Asta-i adevărosimilul!

JACQUELINE: Ah, nu trebuie să ne mirăm. Toți părinții sînt așa. E un fel de sensibilitate propriu-zisă.

JACQUES tatăl: Ne privește!

JACQUELINE: Nu te supăra, tăticule. Am spus fără să vreau. Dar dinadins.

JACQUES bunica: Vreți să vă dau un sfat?

JACQUES tatăl: Oh, fiica mea știe să aranjeze întotdeauna, lucrurile! e meseria ei, dealtfel.

ROBERT mama: Ce meserie are?

JACQUES mama: N-are nici o meserie, dragă!

ROBERT tatăl: E și firească.

JACQUES tatăl: Nu e chiar atît de firească. Dar la vîrsta ei...În fine, ce mai tura vura. Să-l punem pe logodnici față-n față. Și să vedem fața miresii. (*Către Robert tatăl și mama*).

ROBERT tatăl: Dar vă rog, e firească, priviți.

ROBERT mama: Tocmai vroiam să vă propunem acest lucru.

ACQUES bunica (*supărată*): Vreți să vă dau un sfat!... rahat! (*Robert tatăl ridică voalul alb care acoperea fața Robertei. Ea suride și are două nasuri; murmure de admirație, în afară de Jacques*).

JACQUELINE: Oh! Încântător!

ROBERT mama: Ce părere aveți?

JACQUES tatăl: Ah, de-aș avea cu douăzeci de ani mai puțin!

JACQUES bunicul: Dar eu... ah... ăă... dar eu!

ROBERT tatăl: Ha, ah, douăzeci de ani la număr!... La cărți!...

JACQUES tatăl: Pe cât posibil!

JACQUES mama: Desigur sînteți foarte mîndri de ea. Aveți noroc, n-am ce zice.

Fiica mea n-are decît unul!!!

JACQUELINE: Nu-ți face sînge rău, mămico.

JACQUES tatăl: (*către Jacqueline*): E vina măică-tii.

JACQUES mama: Ah, Gaston, mereu numai reproșuri!

JACQUELINE: Nu e momentul, tată, o zi atît de frumoasă.

ROBERT tatăl (*către Jacques*): Nu spui nimic? Sărut-o!

JACQUES bunica: Ah, nepoțelilor... Vreți să vă dau un sfat?... ah... rahat!

ROBERT mama: O să fie minunat! Oh, copiii mei!

JACQUES mama (*către Jacques*): Ești fericit, nu-i așa?

JACQUES tatăl (*către Jacques*): În fine, te văzul bărbat. Cheltulele mele vor fi rambursate.

ROBERT mama: Hai, ginere.

JACQUELINE: Hel, frate, soră.

ROBERT tatăl: Vă veți înțelege bine, amîndoi.

JACQUES mama (*către Gaston*): Ah, sînt făcuți într-adevăr unul pentru celălalt, și tot ce se spune în asemenea ocazii (*Robert tatăl și mama, Jacques tatăl și mama și Jacqueline spun*): Oh, copii! (*Aplaudă entuziaști*)

JACQUES bunicul: Un be-e-țiv... dăr...gă...ă...laș!

JACQUES: Nu! N-are destule! Vreau una cu trei nasuri. Am zis: trei nasuri, cel puțin! (*Uimire generală, consternare*)

JACQUES mama: Oh! ce urîcios e!

JACQUELINE (*o consolează pe mama ei și în același timp se adresează fratelui*): Nu te gîndești la batistele de care ar avea nevoie larna?

JACQUES: Nu-mi pasă de asta. Dealtfel, vor fi cuprinse în dotă. (*În acest timp Roberta nu înțelege nimic din ceea ce se întîmplă. Bunicul rămîn în afara acțiunii. Din cînd în cînd, bătrînul vrea să cînte; bătrîna să dea un sfat. Între timp, dansează, mimează vag acțiunea*).

JACQUES tatăl: Îmi iau geamantanul! Îmi iau geamantanul! (*către fiul lui*): Sentimentele tale distinse nu mai biruiesc deci! Smîntitule! Ascultă-mă bine: adevărul n-are decît două fețe dar a treia face mal mult! Am spus! Pe de altă parte, mă așteptam la asta.

ROBERT mama: E neplăcut... E neplăcut... dar nu chiar atît... dacă nu- decît asta, lucrurile mai pot fi aranjate!

ROBERT tatăl (*joială*): Nu face nimic, totul e în ordine, domnilor și doamnelor! (*Îl bate pe Jacques, tot crispat, pe umăr*). Am prevăzut acest incident. Vă vom pune la dispoziție o a doua fiică unică. Și asta are trei nasuri nici unul mai puțin.

ROBERT mama: E trînră. În toate dealtfel. Și pentru toate.

JACQUES mama: Ah! asta mă liniștește!... căci viitorul copiilor... Bravo, auzi, Jacques?

JACQUELINE: Auzi, puișorule !

JACQUES tatăl: Hai să mai încercăm. Dar nu mai am nici o încredere. Dacă ții-neți...
(*li aruncă fiului său priviri furioase*)

JACQUES mama: Oh, Gaston, nu vorbi așa. Eu mai trag nădejde. Se va aranja.

ROBERT tatăl: Nu vă fie teamă. O să vedeți (*o ia pe Roberta de mină, o scoate afară; întoarce capul*) o să vedeți ! (*Jacques tatăl e nemulțumit; Jacques mama, îngrijorată, dar cu speranțe, privește către fiul ei; Jacqueline e severă și se uită la fratele ei dojenitor. Robert mama zîmbeste*).

ROBERTA (*îndainte de a dispărea*): La revedere, asistență ! (*Reverență*)

JACQUES mama: Ce drăguță e, totuși !

ROBERT mama: Nu face nimic, vă spun. Cealaltă, o să vedeți, n-o să aveți de ce să vă plîngeți.

JACQUES: Una cu trei nasuri ! Cel puțin cu trei nasuri. Că doar n-o fi atât de greu.

JACQUELINE: Floarea de nu-mă-uita nu e un tigru... și cu asta am spus tot.
(*Robert tatăl se întoarce ținînd-o de mină pe Roberta II, îmbrăcată la fel — rolul trebuie să fie de altfel jucat de aceeași actrișă — iar fața ei cu trei nasuri e descoperită*)¹.

JACQUELINE: Emoționantă ! Oh, frate, de data aceasta nu poți pretinde mai mult.

JACQUES mama: Oh, copiii mei ! copiii mei (*către Robert mama*) Trebuie să fiți al dracului de mîndră de ea !

ROBERT mama: Puțin, foarte, destul !... bineînțeles.

ROBERT tatăl (*apropiindu-se de Jacques, ținînd-o pe fiica-sa de mină*): Ei, dragul meu, ai noroc. Cu sticla ! Dorința ta e deosebit de împlinită. Iat-o, iat-o pe logodnica ta cu trei nasuri !

ROBERT mama: Iat-o pe logodnica ta cu trei nasuri.

JACQUELINE: Iat-o deci, uite-o deci...

JACQUES mama: Puișorule, o vezi, e a ta, nevistica ta cu trei nasuri, așa cum o doreai !

JACQUES tatăl: Ce-i cu tine, nu vorbești ? N-o vezi oare ? Iat-o, uite-o, femeia pe gustul tău, cu trei nasuri.

JACQUES: Nu, n-o vreau. Nu e destul de urîtă ! E chiar acceptabilă. Există altele mai urîte. Vreau una mult mai urîtă.

JACQUELINE: Ei bine dar ce-ți trebuie ?

ROBERT tatăl: Asta-i prea din cale-afară. E intolerabil. E inadmisibil.

ROBERT mama (*către Robert tatăl*): Nu vei îngădui să-și bată joc de fiica ta, de nevasta ta și de tine însuși. Da, am fost atrași aici ca într-o capcană ca să ne zeflemisească.

JACQUES mama (*hohotește de plîns*): Ah, ah ! Dumnezeuule ! Jacques, Gaston, Jacques, fiu rău ! Dacă aș fi știut, ar fi trebuit să te sugrum cînd erai încă în ultimul tău leagăn, da, cu mîinile mele materne. Sau să avortez ! Sau să nu te concep ! Eu, eu, care eram atât de fericită cînd eram însărcinată cu tine... cu un bălat... arătam fotografia ta tuturor, vecinilor, curcanilor !.. Ah ! Ah ! sînt o mamă nefericită...

JACQUELINE: Mămico ! Mămico ! (*Sfat al bunicii. Bunicul dă să cînte*)

ROBERT tatăl: Lucrurile nu vor rămîne așa ! Ah, nu vor rămîne așa !

ROBERT mama: Să nu faci moarte de om !

¹ De fapt, Roberta nu trebuie să aibe trei nasuri, ci trei fețe, trei profiluri. Roberta era monstuoasă, dar totuși frumoasă, ca una din acele divinități cu mai multe fețe din Orientul îndepărtat.

ROBERT tatăl: Pretind reparații, scuze, explicații și o spălătură totală a onoarei noastre care nu va mai putea niciodată să fie ștearsă !... cel puțin din punct de vedere concurent...

JACQUES mama: Ah ! Ah ! Ah ! Cuvîntul concurent m-a îngrozit întotdeauna căci mă face să mă gîndesc la concurență !

JACQUELINE: Mămico, mămico, nu-ți stoarce creierul mic ! C-o s-ajungi pe dric !

JACQUES tatăl: Ce vrei să fac ! Asta ne-a fost soarta (*către fiul lui*) Atitudinea ta e incalificabilă; deacum încolo nu vei mai avea nevoie de respect. Să nu te mai bazezi pe asta !

JACQUES mama: Ah ! Ah ! Ah ! Ah.

JACQUELINE: Mamă, mamă, braga mea mamă !

JACQUES: Nu e destul de urîtă !

ROBERT mama: Ce obrăznicătură (*Către Jacques mama*). E rușinos, doamnă.

JACQUELINE (*către Robert mama*): Lăsați-o ! Că i se face rău.

ROBERT tatăl (*către Jacques*): Ascultă, omule, ce vrei ! Fiica mea, fiica mea nu e destul de urîtă ?

ROBERT mama (*către Jacqueline*): Mă doare-n cot dacă i se face rău mamică-ti ! Cu atît mai bine !

ROBERT tatăl (*către Jacques*): Nu e destul de urîtă ! Nu e destul de urîtă ! Te-ai uitat bine la ea, ai ochi ?

JACQUES: Dacă vă spun că nu mi se pare destul de nasoală.

JACQUES tatăl (*către fiul lui*): Nici nu știi ce vorbești !

JACQUES mama: Ah ! Ah ! Ah !

ROBERT tatăl: Nu e destul de urîtă ? Fiica mea, fiica mea căreia i-am dat o educație atît de complicată ? Nu mă pot dumiri ! Asta-i !

JACQUELINE (*către mama ei*): Nu leșina acum ! Așteaptă sfîrșitul scenei !

ROBERT mama: Trebuie să reclamăm ! Să ceri sancțiuni !

JACQUES mama: (*către Jacqueline*) La sfîrșitul săptămînii ?

JACQUELINE (*către mama ei*): Nu... al scenel, al acestei scene...

JACQUES tatăl: O să meargă așa ! Nu e vina nîmănui !

ROBERT mama: Ba e vina voastră a tuturor ! bandă de lichele ! pușlamale ! băftoși ! cotoflenți !

JACQUES mama: Ah ! Ah ! O să dureze mult ?

JACQUELINE: Nu cred.

JACQUES mama: Ah ! Ah ! Ah !

JACQUES: Dar ce vrei să fac, nu e destul de urîtă. Asta e și gata !

ROBERT mama: Continuă să ne insulte, mucosul ăsta.

JACQUES tatăl: Nu se pricepe de loc la femei !

ROBERT tatăl (*către Jacques*): Degeaba faci mutrișoara aia fotogenică ! Nu ești mai șmecher ca noi.

JACQUES: Nu e nasoală ! Nu e nasoală ! Nici măcar nu se strică laptele cînd se apropie... e chiar frumoasă...

ROBERT mama: Ai lapte aici să încercăm ?

ROBERT tatăl: Nu vrea, e un bluff. Știe că laptele s-ar strica. Nu-i convine, licheaua ! Dar lucrurile nu vor rămîne așa. O să... (*Intervenție din partea bunicilor; sfat, cîntec*)

ROBERT mama (*către soțul ei*): Nu, te rog, Robert-Cornellus, nu aici, nu vreau vărsare de sînge, nu fi atît de asasin, ne vom adresa direct Justiției... la palatul Justiției !... cu toate farfurile noastre.

JACQUES tatăl (cu un glas înfricoșător): Nu mă mai privește! (Către Jacques).
Te dezonzorez pentru vecie, ca atunci cind aveai doi ani (Către toți) și pe
voi, vă dezonzorez pe toți!

JACQUES: Bun. Cu atât mai bine. Va trece imediat.

JACQUES tatăl (se îndreaptă spre fiul lui. Un moment de liniște foarte încordată,
întrerupt de):

JACQUES mamă: Ah! Ah! Ah!... Ca-ca-ca-ca! (Leșină)

JACQUELINE: Mamă! Mamă! — (Din nou, liniște încordată)

JACQUES tatăl (către fiul lui): Ne-ai mințit deci. Bănuiam eu. Nu mă las înșelat.
Vrei să-ți spun adevărul?

JACQUES: Da, căci iese din gura copiilor săi.

JACQUES tatăl (către fiul lui): Ne-ai mințit adineauri...

JACQUELINE (Lingă mama ei): Mamă... Ma... (Se oprește, întoarce capul, ca și
toate celelalte personaje, spre cei doi Jacques. Jacques mama își revine pentru
a asculta cuvintele grave care se vor rosti).

JACQUES tatăl (către fiul lui):... Cînd ne-ai declarat cu mîna pe conștiință că
adorai cartofii cu slănină. Da, ne-ai mințit cu nerușinare, ne-ai mințit,
ne-ai mințit! Cu mentă! Nu era decît o viclenie nedemnă de aprecierile
de care te-ai bucurat în această casă de bună tradiție de cînd erai copil.
Adevărul este următorul: nu-ți plac cartofii cu slănină, nu ți-au plăcut nici-
odată. Nu-ți vor plăcea niciodată!!! (Stupefacție; groază sacră; recule-
gere tăcută. Sfat al bunicii. Cîntec al bunicului).

JACQUES: Îi urăsc!

ROBERT tatăl: Ce cinism!

JACQUELINE: Vai! Chiar în halul ăsta. Frate fraged!

ROBERT mama: Fiul denaturat al unei mame și al unui tată nenorocit!

JACQUES mama: Ooooooh!

JACQUES tatăl: Aceasta să ne servească drept revelație!

JACQUES: Să vă servească drept revelație sau nu... și dacă vă poate servi drept
revelație: cu atât mai bine pentru voi... Am făcut tot ce mi-a fost cu
putință!... (Pauză)... Sînt cum sînt...

ROBERT mama (șoptește): E un strălîn intransigent. Mai rău. (Personajele, în
afară de Jacques, se privesc. Îl privesc și pe Jacques, mut, în fotoliul său, apoi
se privesc din nou unul pe celălalt, în tăcere. Ultima replică a lui Jacques
fiul a creat o atmosferă de groază reținută. Jacques este într-adevăr un mon-
stru. Ies cu toții pe vîrfurile picioarelor. Roberta îl care, în timpul ultimei scene
nu a pronunțat nici un cuvînt, dar care, prin gesturile sale descumpănite,
printr-o atitudine descurajată și deznădăjduită, dovedea că este sensibilă la
desfășurarea acțiunii, e dezorientată. Pare o clipă că vrea să-și urmeze
părinții. Face un pas spre ieșire, dar un gest al tatălui ei o țintulește pe loc).

ROBERT tatăl (către fîca sa): Tu... să păzești și să-ți faci datoria.

ROBERT mama (melodramatic): Rămîi, nenorocito, cu amantul tău din moment
ce ești soția lui presupusă. (Roberta îl face un gest de disperare dar se
supune. Jacques tatăl, Jacques mama, Jacqueline, Robert tatăl, Robert mama
ies în vîrfurile picioarelor, îngroziți, uitîndu-se din cînd în cînd în urmă, oprin-
du-se des și murmurînd):

«Nu-l plac cartofii cu slănină!» / «Nu! nu-l plac!» / «Îi urăște!» /

«Oh, sînt făcuți din același aluat» / «Sînt croiți unul pentru celălalt» /

«Copiii din ziua de azi...» / «Nu trebuie să conțezi pe recunoștința lor» /

«Nu le plac cartofii cu slănină» / (Ies: Bunicii ies și ei, mai zîmbitori, stră-
lîni de acțiune. Toți vor rămîne să pîndească după ușa, scoțîndu-și capul, unul

doi sau trei dintr-o dată, foarte des. Nu se vor mai vedea decât capetele lor grotești. Roberta II, cu timiditate și umilință, se hotărăște cu greu să se ducă să șadă în fața lui Jacques care, tot cu pălăria în cap, își păstrează mutra încruntată; tăcere).

ROBERTA II (încearcă să-i stirnească interesul, apoi, încetul cu încetul, să-l seducă): Am o fire foarte veselă. (Are o voce macabră) Ți-ai putea da seama dacă ai vrea... sînt excentrică... sînt veselia în nenorocire... în muncă... în ruină... în jale... ah! ah! ah!... pîinea, pacea, libertatea, doliul și veselia... (Hohotind de plîns) Mi se spune veselia la îndemîna oricui... disperarea veselă... (El continuă să tacă) Meditezi? și mie mi se întîmplă cîteodată. Dar în fața oglinzii. (La un moment dat, va îndrăzni să se ridice, să umble, să se apropie de Jacques, să-l atingă, din ce în ce mai sigură de ea) Sînt veselia morții în viață... bucuria de a trăi, de a muri (Jacques continuă să tacă cu încăpăținare) Mi se mai spune nasoala veselă...

JACQUES: Din cauza nasurilor?

ROBERTA II: Nu. Pentru că sînt mai nasoală decît sora mea... Domnule, Nu sînt două-n lumea asta ca și mine / Sînt frivolă și ușoară, sînt profundă-n fine. Ba nu sînt nici serioasă, nici frivolă, / Pricepută sînt în muncă agricolă, / Și mai fac și multe alte treburi, na / Mai frumoase, mai urite, mai așa și-așa. / Sînt tocmai ceea ce-ți doreai / Viața ta cu mine fi-va ca un rai. / La pian cînt ca un băț. / Ca pisica mă răsfăț. / Am o prea aleasă, da, instrucțiune / Și-am primit și-o bună educațiune.

JACQUES: Să vorbim de altceva!

ROBERTA II: Ah!... te înțeleg, nu ești ca ceilalți. Ești o ființă superloară. Tot ce ți-am spus era o minciună... da... iată un lucru care te va interesa.

JACQUES: Mă interesează dacă e adevărat.

ROBERTA II: Am vrut să fac baie. În cada plină pînă la margini am văzut un cobai alb de tot care se așezase acolo. Respira sub apă. M-am aplecat ca să-l văd mai deaproape: deabea vedeam cum îi freamătă botul. Stătea liniștit. Am vrut să-mi bag brațul în apă ca să-l apuc dar mi-a fost prea frică să nu mă muște. Se spune că animalele astea mici nu mușcă, dar nu poți fi sigur niciodată! Mă vedea, mă observa și stătea chiar lîngă mine. Întredeschisese un ochișor și mă privea nemișcat. Nu părea să fie viu. Totuși era. Îl vedeam din profil. Am vrut să-l văd din față. Își ridica spre mine căpșorul cu ochișorii lui mititeli, fără să-și miște corpul. Întrucît apa era foarte limpede am putut să văd că avea două pete, pe frunte, cred că erau maro. Tot privindu-le, văzul că se umflau încetîșor, două excrescențe... doi cobai mici și umezi și mol, puli care creșteau acolo...

JACQUES (rece): Animalul acela mic în apă, păi e cancerul! Ai văzut chiar cancerul în vis. Chiar pe el.

ROBERTA II: Știu.

JACQUES: Ah! ascultă, îmi inspire încredere.

ROBERTA II: Atunci, spune.

JACQUES: Cînd m-am născut aveam aproape pîlsperizeze ani. Iată de ce mi-am putut da seama mai ușor decît ceilalți despre ce era vorba. Da, am înțeles repede. N-am vrut să accept situația. Le-am spus-o verde în față. Nu îngăduiam așa ceva. N-am spus-o celor pe care-i cunoști, care au fost aici adineauri. Celorlalți. Cel pe care-l cunoști, nu pricep prea bine... nu... nu... dar simt... m-au asigurat că lucrurile se vor îmbunătăți. Mi-au promis decorații, derogății, decoruri, alte flori și o tapîterie nouă, un alt

fond sonor. Și mai ce? Am insistat. Au jurat că-mi vor da satisfacție. Au jurat, răscurat, promisiune formală, oficială, prezidențială. Înregistrată... Am adus noi critici și pină la urmă le-am declarat că preferam să mă retrag înțelegi? Mi-au răspuns că le voi lipsi mult. Pe scurt, mi-am pus condițiile mele absolute! Trebuie să se schimbe, spuneau ei. Vor lua măsurile necesare. M-au implorat să sper, făcînd apel la înțelegerea mea, la toate sentimentele mele, la dragostea și mila mea. Nu va dura, nu prea mult, m-au asigurat. Cît despre persoana mea, trebuia să se bucure de cea mai bună considerație!... Pentru a mă ademeni, mi-au arătat un fel de pajiști, un fel de munți, cîteva oceane... maritime evident... un astru, două catedrale alese printre cele mai frumoase. Pajiștile nu arătau deloc rău... am căzut în cursă! Totul era trucat... Ah, m-au mințit. Au trecut veacuri după veacuri! oamenii... toți aveau cuvîntul bunătate în gură, iar cuțitul însingurat între dinți... Mă înțelegi? Am răbdat, am răbdat. Trebuiau să vină să mă ia. Am vrut să protestez: nu mai era nimeni... în afară de ăștia, pe care-i cunoști, și care nu contează. M-au înșelat... Și cum puteam ieși? Au astupat ușile, ferestrele cu nimic, au scos scările. Nu se mai iese prin pod, pe sus nu mai e chip... totuși, mi s-a spus, au lăsat trape cam peste tot... Dacă le-aș descoperi... Vreau să plec neapărat. Dacă nu se poate trece prin pod rămîne pivnița da, pivnița... decît stau aici prefer să trec pe dedesubt. Oricare altă situație e mai bună decît cea în care sînt acum. Chiar și una nouă.

ROBERTA II: Oh, da, pivnița... Cunosc toate trapele.

JACQUES: Am putea să ne înțelegem.

ROBERTA II: Ascultă, am cai, armăsari, iepe, n-am decît atît, îți plac?

JACQUES: Da, spune-mi de cai tăi.

ROBERTA II: Unde stau eu, am un vecin morar. Are o iapă care a fătat doi mînji drăguți. Tare drăgălași și scumpi. Și căteaua fătase doi cățeluși, în grajd. Moraru e bătrîn, nu mai vede bine. Morarul luă mînji ca să-i înece în heleșteu, în locul cățelușilor...

JACQUES: Ah! Ah!

ROBERTA II: Cînd și-a dat seama de greșeală, era prea tîrziu. Nu i-a mai putut salva.

JACQUES (ușor amuzant, surîde): Da? Hm. (Pe măsura ce Roberta spune povestea, surîsul lui Jacques se transformă într-un rîs larg și deschis, încă liniștit).

ROBERTA II (jocul se va desfășura foarte lent la început; declamație; mișcarea se va intensifica progresiv, în timpul scenei care va urma; va încetini la sfîrșit). Nu, nu i-a putut salva. Dar nu pe mînji îi înecase. Căci, după ce se întoarse în grajd, morarul văzu că mînji se aflau tot acolo lîngă mămica lor; cățeluși se aflau tot acolo cu mămica lor care lătra. Dar propriul lui copil, bebelușul care deabea se născuse, nu se mai afla lîngă mama lui, morăreasa. Deci, pe el îl aruncase în apă. Fugi repede la heleșteu. Copilul întindea brațele spre el și țipa: Tată, tată... Era sfîșietor. Nu se mai văzu decît brațul care spunea: Tată, tată! Mamă, mamă. Apoi se scufundă, și cu asta basta. Și cu asta basta! Nu l-a mai văzut. Morarul înnebuni. O omori pe nevastă-sa. Sparse totul. Dădu foc. Se spînzură.

JACQUES (foarte satisfăcut de poveste): Ce eroare tragică. Sublimă eroare!

ROBERTA II: Dar mînji zburdă pe cîmpie. Cățeli au crescut.

JACQUES: Îmi plac cai tăi. Sînt ameștorii. Hai mai spune o dată un cîine, un cal.

ROBERTA II: Cel care se înămolește în mlaștină, îngropatul de viu pe care-l auzim sărînd, urlînd, zguduindu-și mormîntul înainte de a muri?

JACQUES: Asta sau altul.

ROBERTA II: Vrei calul deșertului, al cetății sahariene?

JACQUES (interesat, aproape fără voia lui, din ce în ce mai tare): Metropola deșertului !...

ROBERTA II: Totul e în cărămidă, toate casele sînt de cărămidă, caldarîmul arde... focul curge pe dedesubt... aerul uscat, praful roșu.

JACQUES: Foc făcut praf.

ROBERTA II: Locuitorii orașului sînt morți de mult, cadavrele uscate prin case.

JACQUES: Îndărătul jaluzelelor închise. Îndărătul zăbrelelor de fier înroșit.

ROBERTA II: Nici un om pe străzile pustii. Nici un animal. Nici o pasăre. Nici o iarbă, nici măcar una uscată. Nici un șobolan, nici o muscă.

JACQUES: Metropola viitorului meu !...

ROBERTA II: Deodată, din depărtare, un cal nechezînd... i-ha-ha ! apropiindu-se i-ha-ha ! i-ha-ha ! i-ha-ha !

JACQUES (deodată fericit): Oh, da, așa--i, ... i-ha-ha ! i-ha-ha !

ROBERTA II: Sosește în goană, sosește în goană...

JACQUES: I-ha-ha-ha ! I-ha-ha-ha !

ROBERTA II: În piața mare pustie, iată-l, iată-l... Nechează, înconjoară, în galop, înconjoară, în galop... Înconjoară, în galop, înconjoară în galop.

JACQUES: I-ha-ha ! I-ha-ha-ha ! în goană, în galop, în gcană, în galop... Oh da, i-ha-ha ! i-ha-ha ! în galop, în galop, în cel mai mare galop.

ROBERTA II: Din copite, clic clac, clic clac în galop, sar scînteii, clic... clac... clac... clac... vrr...

JACQUES (rîzînd): Ah, da, da, bravo, știu, știu ce se va întîmpla. Dar repede... Repede... urmarea... Bravo...

ROBERTA II: Freamătă, îi e frică... armăsarul...

JACQUES: Da, bravo... Nechează, urlă de frică, i-ha-ha !... I-ha-ha !...
Își urlă frica, i-ha-ha, i-ha-ha ! Să ne grăbim... să ne grăbim... (O coamă arzîndă trece dintr-un capăt într-altul al scenei).

ROBERTA II: Oh ! nu va scăpa... nu-ți fie teamă... se rotește în cerc, galopează în cerc...

JACQUES: Bravo, asta-i ! Văd... Văd... O scînteie în coamă... Își scutură capul... Ah ! ah ! ah ! îl arde ! îl doare !

ROBERTA II: Îi e frică ! galopează. În cerc. Cabrează !...

JACQUES: Coama i se aprinde ! frumoasă coamă... Urlă, nechează. I-ha-ha ! Focul țîșnește... Coama se aprinde. Coama arde ! I-ha-ha ! Arde ! Arde ! I-ha-ha ! I-ha-ha !

ROBERTA II: Cu cît galopează mai mult cu atît i se aprinde mai tare. E nebun, îi e frică, îl doare, îl doare, îl e frică, îl doare... se aprinde, e cuprins de flăcări !...

JACQUES: I-ha-ha ! I-ha-ha ! Sare. Oh ce salturi pîlplitoare, pîlplitoare, pîlplitoare ! Urlă, cabrează. Oprește-te, oprește-te, Roberta. E prea repede... nu așa de repede...

ROBERTA II (aparte): Oh... mi-a spus pe nume... Mă va lubi !

JACQUES: Arde prea repede... Se va sfîrși !... Fă să mai dureze focul...

ROBERTA II: Focul merge atît de repede: flăcările ies din urechi, din nări, fumul gros...

JACQUES: Urlă de frică, urlă de durere. Val ce sare. Are aripi de flăcări !

ROBERTA II: Cît e de frumos, devine roz, ca un abajur imens. Vrea să fugă. Se oprește, nu știe ce să facă... Potcoavele fumează și se înroșesc. I-ha-ha-ha ! Prin pielea sa străvezie vezi focul care arde înăuntru. I-ha-ha ! E în flăcări ! e

o torță vie... A mai rămas un pumn de cenușă... Ei nu mai există dar se aude încă în depărtare ecoul urletelor sale care răsună și se potolesc... ca și cum ar necheza un alt cal pe străzile pustii.

JACQUES: Mi-e gura uscată, mi s-a făcut sete... Apă, apă. Ah! cum ardea, armăsarul... ce frumos era... ce flăcări... ah! (*epuizat*) mi-e sete...

ROBERTA II: Vino... nu-ți fie teamă... Sînt umedă. Am o salbă de norol, sîinii mei se topec, bazinul mi-e moale, am apă în crăpături. Mă-nghite clisa. Îmi zice Clarisa. În pîtece am mlaștini și băltoace... Am o casă de argilă. Mi-e răcoare întotdeauna... Am mușchi, muște, coropișnițe, urechelnițe, broaște rîioase. Sub pături jilave facem dragoste... ne umflăm de fericire! Te încolăcesc cu brațele mele ca năpîrcile; cu coapsele mele moi. Te scufunzi și te topești... în părul meu care plouă, plouă. Gura mi se scurge, mi se scurg picioarele, umerii-mi goi se scurg, părul se scurge, totul se scurge, curge, cerul se scurge, stelele curg, se scurg, curg...

JACQUES (*extaziat*): În-cîntător!

ROBERTA II: Fă-te comod. Scoate-ți asta (*arată spre căciulă*)... din cap. Ce e? Sau cine e?

JACQUES (*încă extaziat*): În-cîntător.

ROBERTA II: Ce-i asta de pe capul tău?

JACQUES: Ghici! E un fel de că...

ROBERTA II: E o cămară?

JACQUES: O țiu pe cap din zori și pînă-n noapte. La masă, în saloane, n-o scot niciodată. Nu-mi folosește la salutat.

ROBERTA II: E o cămilă? o cădelniță?

JACQUES: Dă din picioare, dar are roți?

ROBERTA II: E o căruță!

JACQUES: Plînge uneori.

ROBERTA II: E o căintă?

JACQUES: Poți s-o umpli.

ROBERTA II: E o călimară?

JACQUES: E mai mare.

ROBERTA II: E o căldare.

JACQUES: Mă-adăposteste.

ROBERTA II: E o căsuță.

JACQUES: Îi place să stea uneori pe cîmp. E frumoasă.

ROBERTA II: E o căpiță?

JACQUES: Mă gidilă.

ROBERTA II: E o căpușă sau o cătușă?

JACQUES: Urlă, mă-nebunește!

ROBERTA II: E o căpiere?

JACQUES: E roșle.

ROBERTA II: E o căpșună?

JACQUES: Nu.

ROBERTA II: Atunci nu știu.

JACQUES: E o căciulă.

ROBERTA II: Oh, Jacques scoate-o. Dragul meu Jacques. La mine vei fi ca la tine. Am o groază, am o grămadă.

JACQUES: ... de căciuli?

ROBERTA II: Nu de că... luți!

JACQUES: Oh, căluțul meu... (*Își scoate căciula, are părul verde*)

ROBERTA II: Oh, calul meu...

JACQUES: Cala mea, castelana mea.

ROBERTA II: În pivnița castelului meu, totul e cal...

JACQUES: Totul e cal.

ROBERTA II: Pentru a numi lucrurile, un singur cuvânt: cal. Căi se numesc cal, alimentele: cal, insectele: cal, scaunele: cal, tu: cal, eu: cal, acoperișul: cal, numărul unu: cal, numărul doi: cal, trei: cal, douăzeci: cal, treizeci: cal. Toate adverbele: cal, toate prepozițiile: cal. În felul acesta e ușor să vorbești...

JACQUES: Pentru a spune: să dormim, dragă...

ROBERTA II: Cal, cal.

JACQUES: Pentru a spune: mi-e tare somn, să dormim...

ROBERTA II: Cal, cal, cal, cal.

JACQUES: Pentru a spune: adu-mi tăiței reci, limonadă călduță dar nu cafea...

ROBERTA II: Cal, cal, cal, cal, cal, cal, cal, cal.

JACQUES: Și Jacques și Roberta?

ROBERTA II: Cal, cal. (*Își scoate mina cu nouă degete pe care o ținuse ascunsă sub rochie*).

JACQUES: Oh da! E ușor să vorbești... Nici nu mai merită... (*Zărește mina cu nouă degete*) Oh, ai nouă degete la mîna stîngă? Ești bogată, te iau de nevastă... (*O îmbrățișează neîndemînatăc. Sărută nasurile Robertei, unul după celălalt — în timp ce Jacques tatăl, Jacques mama, Jacqueline, bunicii, Robert tatăl, Robert mama intră fără să scoadă un cuvînt unul după altul, legănîndu-se, într-un fel de dans ridicol, penibil, un fel de horă lentă, în jurul lui Jacques fiul și al Robertei II care stau în mijlocul scenei îmbrățișăți stîngaci. Robert tatăl bate tăcut și încet din mîini. Robert mama, cu brațele încrucișate după ceafă, face piruete surîzînd prostește. Jacques mama cu o față imobilă, își mișcă umerii în mod grotesc. Jacques tatăl își suflecă pantalonii și merge pe călcîie. Jacqueline dă din cap, apoi continuă să danseze cu toții, pe vine, în timp ce Jacques fiul și Roberta II se lasă și ei pe vine, rămîinînd nemișcați. Bunicii se învîrtesc privindu-se și zîmbesc idiot, apoi se lasă pe vine la rîndul lor. Toate acestea trebuie să provoace în rîndurile spectatorilor un sentiment penibil, o stînjeneală, o rușine. Întinericul se îngroașă. Pe scenă, actorii învîrtindu-se, scot un fel de mieuneli, gemete bizare, orăcăieli. Întinericul e tot mai dens. Mai pot fi zărite familiile Jacques și Robert mișunînd pe scenă. Se aud gemetele lor de animale apoi nu se mai vede nimic. Nu se mai aud decît gemetele lor, suspinele, apoi totul dispare, se stinge. Din nou, o lumină cenușie. Toată lumea a dispărut în afară de Roberta întinsă, sau mai degrabă pe vine, îngropată în rochie. Nu se zărește decît fața ei palidă, cu trei nasuri, clătîindu-se și cele nouă degete mișcîndu-se ca niște reptile*).

Vara 1950

În românește de SANDA ȘORA

GELU IONESCU

Structuri în teatrul lui Eugen Ionescu

PREAMBUL

Aș dori să arăt, în cele ce urmează, că multe din piesele ionesciene se desfășoară după un scenariu aproape fix. M-am servit în acest scop mai cu seamă de piesele lungi, mult mai frecvente în ultima parte a creației ionesciene. Dar, așa cum se va putea vedea, *scenariul* este aplicabil, cel puțin în unele părți ale lui și prin concluziile ce le dezvoltă, și unora dintre piesele scurte. Mi s-a părut chiar că, din acest punct de vedere, unele din aceste piese scurte (asupra cărora au căzut cea mai mare parte a contestărilor, acum aproape douăzeci de ani) sînt detalieri anterioare ale unor momente esențiale din *scenariu* — conceput ca o sinteză dar și ca o inerentă schematizare a universului operei. *Scenariul* pe care-l voi descrie și analiza mai jos nu are ca scop repertoriul tuturor semnificațiilor posibile, ci dimpotrivă, descoperirea mecanismului dramatic al pieselor ionesciene, căruia i se pot « aplica » orice semnificații esențiale sau secundare. Spun « aplica », pentru că semnificația fundamentală a teatrului ionescian se degajă din însăși descrierea acestui scenariu — fiecare piesă devenind astfel o particularizare, o « formulă » a lui. *Scenariul* ar fi deci mai degrabă o compunere « structurală », o organizare superioară fiecărei piese în parte, dar cuprinzîndu-le, într-un anume fel, pe toate. Am procedat la fel și cu analiza personajelor ionesciene (decu nu numai în ceea ce privește acțiunea), neignorînd faptul că las la o parte multe amănunte care, firește, pot detalia ulterior construcția întocmită.

Această operație, din cîte știu niciodată încercată, a fost făcută cu convingerea că spiritul fundamental al operei cît și specificul tehnicii dramatice a autorului nu au fost trădate.

AGRESUNEA

În multe din piesele ionesciene cortina se ridică deasupra unei existențe anodine: o atmosferă « mic burgheză », echilibrată prin anost, abia animată de unele mici tracăsări cotidiene, benigne și vag plictisitoare. Un cuplu consumă mici nemulțumiri (*Victimele datoriei*), un prieten face reproșuri altuia pentru o viață neglijentă (*Rinocerii*), un domn e nemulțumit de casa în care soția sa i-a mutat menajul (*Setea și foamea*), un altul vizitează, aflat, noul cartier în care speră că va locui (*Ucișor fără simbric*). Precaritatea echilibrului e aproape neobservată, primele scene trec astfel repede cînd, cu oarecare bruschete — un prim semn ce trezește atenția — apare în această mărunță lume o anomalie. Surpriza se însinuează repede, învingînd vaga amorțeală: aberația intră în scenă, tulbură placiditatea și declanșează o neliniște. Așa, în liniștea duminicală a unei piațete trece în viteză un rinocer ca o straniu automobil de curse; în casa lui Choubert (*Victimele datoriei*) își face apariția un polițist, excesiv de politicoș, pentru a cere o informație misterioasă; în cartierul vizitat, de o stranie pustietate, e descoperit un cadavru; casa nou închisă e frecventată de fantome (*Setea și foamea*). Inerția inițială va dispărea cu încheiul, într-un savant dozaj.

O amenințare începe să plutească în aer și, înainte de a avea timpul să ne desmetim, noi și personajul, ea devine o realitate scenică presantă. Anomalia nu e un

accident, cum pare la prima vedere, ci e primul semn distinctiv al unui sistem, al unei *agresiuni* tulburătoare ce deformează atmosfera precedentă, calmul ei plictisit. Personajul Ionescian e îmbrîncit în spațiul dramatic, pentru care nu are nici o apetență. Unele piese încep direct într-o astfel de stare, cum ar fi bunăoară *Amedeu*, în care agresiunea e cronică, cadavrul crește și noi vom asista doar la accelerarea ritmului. Semnele aberante înconjoară personajul și-l silesc, în cele din urmă, să ia o primă atitudine.

Directă (ca în *Victimele datoriei*, prin trecerea bruscă a poliștului de la amabilitate la brutală anchetă) sau indirectă (ca în *Rinocerii*, unde prezența animalelor se îndesește, fără însă a pricini vreun neajuns lui Béranger sau celorlalți), certă și palpabilă (ca în *Ucișă fără simbrie*, unde e repede descoperită crima zilnică, în fața căreia autoritățile sînt fie neputincioase, fie complice), sau iluzorie (ca în cazul lui Jean, așa cum va dovedi desfășurarea piesei *Setea și foamea*, nu era, poate, decît pradă unei iluzii a amenințării), abia apărută (*Victimele*) sau veche dintr-un timp anterior, greu de stabilit (*Amedeu*) — agresiunea se instaurează imediat ca un mecanism ce funcționează fără greș, fără oprire, fără amîinare.

Un mecanism care nu se definește decît prin perfecțiunea și prin eficiența sa. Cauza apariției și funcționării lui nu ne este niciodată explicată de autor. Interogațiile « de ce? ». « pentru ce? » nu-și au locul în teatrul ionescian. De aici începe și deruta spectatorilor, chiar a criticilor care au căutat, fără a izbuti decît să frizeze ridicolul, să explice apariția rinocerilor, prezența cadavrului ce crește, intrarea în anchetă a lui Choubert etc. Astfel că, o dată necunoscută cauza anomaliilor, a amenințării prin *agresiune*, devine din ce în ce mai greu a descoperi culpabilitatea probabilă a personajului. De altfel și aici Ionescu respinge logica teatrului convențional și prin asta propune propria sa convenție — aceea a lipsei unei cauzalități și, implicit, a unei culpabilități precise.

Teatrul său este, simplificînd, un teatru în care e înscenată desfășurarea implacabilă a mecanismului invadant. Legea lui, simpatia pentru anumite « cazuri », tot complexul de cauze ce-l provoacă rămîn secrete atît spectatorului cît și personajului. Scena nu e pentru Ionescu un loc de explicații și analize, ci unul de desfășurare, pură și suficientă sîeși. Asistăm pînă la urmă la o *supunere*, treptată și elocventă, la o supunere prin violență, supunere în care condiția umană se definește. Spectatorul va fi deci incomodat pentru că nu se va putea « recunoaște », pentru că nu se va putea instala calm într-o « imitație » a realității. Ionescu propune o situație arhetipală; ceea ce e cu mult mai important dar și cu mult mai dificil. Căci Ionescu se ferește de orice localizare istorică, de orice complexitate anecdotică în acest sens; poate tocmai de aceea interpretările scenice îl trădează și-l falsifică în parte; tocmai de aceea Ionescu nu se socotește un autor angajat și moralizator.

Tocmai de aceea Ionescu nu e autor « subversiv » — claritatea intențiilor sale, înscenate cu o tehnică dramatică virtuoză în sine, ne îndepărtează de orice logică cu care convențiile anterioare iul ne-au obișnuit. Astfel că, silit să renunțe la orice comoditate, spectatorul (care refuză) va identifica (greșind, fără nici o îndoială) în formula « teatrul absurdului » — formulă azi de mare circulație — un teatru al absconsului, al încifrării. Ionescu începe prin a reduce la absurd toate prejudecățile unui spectator. Un început riscant !

Revenind la desfășurarea pieselor să cercetăm mai departe destinul personajului și al mecanismului instalat în scenă. Dezechilibrarea produsă e ireversibilă: personajul poate trece mai întîi printr-o fază de ignorare a pericolului (și mecanismului) ca în *Rinocerii* sau *Victimele datoriei*. Poate de asemenea încerca să caute diverse explicații și amînări (ridicole și, în fond, imposibile). Faza sa, scurtă, de relativ calm e ambiguă — căci calmul său nu seamănă pe de-antregul nici cu nedumerirea indi-

ferenței, nici cu lășitatea, nici cu înconștiența opacă; nici cu complacerea, dar nici cu revolta; fază pe care o întâlnim aproape în fiecare piesă, dar care e cea mai tipică, poate, pentru *Amedeu*.

Foarte curînd, datorită insistenței agresoare, personajul (indiferent de nume) ajunge la panică, la perplexitate, gesticulația sa ia proporții, zbaterea sa, revoltată, devine tot mai violentă (și mai neputincioasă). Din ce în ce mai limitat, mai asediat, personajul ajunge să dea impresia că tocmai împotrivirea sa, nedecisă și haotică, înscenată în diverse forme și gesturi, îi grăbește în fond sfîrșitul. Împotrivirea n-are un caracter excepțional, nu ne revelă un « caracter » — ci e o manifestare a unui bun simț comun. Efectul ei dramatic e foarte puternic, căci orice reacție întărește (firește, nedorit) impresia unei . . . « colaborări » cu mecanismul. Spectacolul se desfășoară astfel mai pregnant în fața noastră: lațul se strînge în jurul victimei care nu poate să nu se zbată . . .

CUM SĂ TE DEBARASEZI

Am numit acest moment al spectacolului ionescian momentul *debarasării*; personajul caută o soluție — dar nu pe cea radicală, cea a luptei fățișe (decît cu rari excepții) care să-i pună viața în primejdie cu orice risc ce și-l poate lua o conștiință, un caracter — ci pe cea a mediocrei întrebări: *cum să te debarasezi?* Personajului ionescian îi lipsește vocația tragică, îi lipsește forța eroică. Sintem în plină comedie a încurcăturilor — cel puțin în aparență.

A te debarasa înseamnă, în cazul nostru, a ieși din cîmpul agresiunii, a înșela mecanismul, sau a-l deruta atenția — în fine, a-l denunța — și astfel a-l sili să se retragă. Nimic nu ni se pare acum irecuperabil, ci doar scandalizant. Astfel Choubert, supus anchetei și torturii, trebuind să-și amintească de un oarecare Mallot pe care nu știm niciodată dacă l-a cunoscut într-adevăr (și de aceea tortura ne apare aproape ca o gratuitate) încearcă să evadeze în propriul său subconștient; tortura prin psihanaliză — căutarea unei « vinovății » ascunse (urcarea sau coborîrea în « trecut » depășindu-l memoria, conștiința personajului, și intrînd în zonele subconștientului, ale complexelor și viselor sale) îi prilejuiește încercarea de a diversiona atenția anchetatorului. Trecînd prin « vîrste » și situații ce-i marcase ră viața subconștientă, el caută o salvare agățîndu-se de un peisaj sau de un eveniment evocat în stare de « transă »: asistența e pentru moment prinsă, participînd chiar scenic la reconstituire (găsim aici într-o formă modernă procedeul teatrului în teatru), dar agresiunea revine cu insistență asupra scopului aberant: « caută-l pe Mallot ! »

Instinctul conservării apare brusc și la Bérenger o dată ce asistă stupefiat, într-un întreg tablou, la rinocerizarea amicului său Jean. Transformarea îi repugnă atît de tare, încît bietul om se trezește din amorțeala sa cam abulică și se izolează în casă, temător că boala s-ar fi extins și asupra sa. Bérenger nu se teme de rinocer; ceea ce-l terorizează este ideea că ar putea deveni el însuși rinocer. Nici Bérenger din *Ucișă fără simbrie* nu se teme de Ucișă. Tot așa cum rinocerizarea, ca proces proliferant de gregaritate, îi stupefiază și-l umple de revoltă pe primul, la fel și imposibilitatea de a curma crima din « orașul radios », complicitatea (neputincioasă!) a tuturor, tăcî și subversivă, îi pare celuilalt de neînțeles, ca o conspirație, în fața căreia decizia de a elucida l se impune. Lupta dintre mecanism și personaj ia, în aceste pelse, formele cele mai radicale.

Afiînd că va muri « într-o oră și jumătate . . . la sfîrșitul spectacolului » — Regele Bérenger încearcă, în cea mai explicită și mai alegorică piesă ionesciană, *Regele moare*, să uzeze de toate prerogativele sale de « stăpîn al lumii »: vrea să oprească timpul, să aresteze pe cei ce-l par complicii morții (foștii săi supuși), să obțină o aminare pentru a se pregăti, etc. Dar, firește, nimic nu-l mai ascultă, foștii săi

supuși îl părăsesc, așa cum în preajma morții funcțiunile vitale părăsesc pe om, una câte una. Amăgirea, amânarea nu mai sînt posibile. Béranger nu mai poate evazi (ca Jean din *Setea și foamea*, Choubert sau Amedeu) — el va rămîne pînă la sfîrșit în sala tronului — căci restul lumii nu e decît propriul său imperiu, acum imperiul morții sale. Dintr-un anumit punct de vedere *Regele moare* sintetizează situația personajului ionescian: Béranger l e însuși *omul* — alegoria e perfectă și tocmai de aceea această plesă îmi pare cea mai îndatorată teatrului tradițional din întreaga creație ionesciană. Necrologul pe care Guardul îl face majestății sale, spulberă orice dubiu; sala tronului e marea scenă a lumii, rolurile sînt împărțite, timpul și spațiul (istoria și geografia) abolite; Béranger este « eroul » unui « autosacramental » al morții.

Dacă Béranger l nu are unde fugi, Jean, pradă unei iluzii, fuge de acasă, de acolo de unde se simte sufocat, agresionat. El pornește pe căile așteptării unui miracol, crezîndu-se eliberat. Jean zboară prin lume ca un « pieton al aerului » în căutarea integrității, fericirii, a unui vis, al unui spațiu fără agresiune.

Formula de debarasare a lui Amedeu e cea mai puțin activă. Amedeu încearcă să se debaraseze prin amînare, prin complacere: cadavrul ia proporții elefantine, ciupercile invadează casa, pereții cad și Amedeu amină. O conviețuire cu agresorul îi pare mereu posibilă, în ciuda treptatei sufocări. Amedeu « se debarasează » de responsabilități, de gestul și efortul ce l-ar putea pune în contact cu un alt neprevăzut. Amedeu, cultivă *statu quo*-ul — parcurgînd această etapă a destinului comun altfel, contrar chiar, altor personaje ionesciene.

Înainte de a trece mai departe, ne permitem o nouă precizare care să lămuirească, în cadrul acestei analize, raporturile dintre personajele, sau mai bine zis între forțele ce se înfruntă pe scenă.

PERSONAJUL, OBIECTUL ȘI MECANISMUL

O privire atentă asupra teatrului ionescian, îndreptată de data aceasta asupra a ceea ce populează scena sa, ne aduce în fața problemei personajului specific. Am folosit pînă acum, după cum se poate lesne observa, termenul de « personaj » numai atunci cînd ne-am referit la « eroli » pleselor sale mari: la Béranger, cel din *Rinocerii*, cel din *Ucișul fără simbrie* și Regele care moare, la Choubert din *Victimele datoriei*, la Amedeu, la Jean din *Setea și foamea*. Firește nu întîmplător, cu toate că fiecare din aceste piese are o figurație destul de bogată, pe care, în cea mai mare parte am ignorat-o. Și iată de ce:

Mi se pare că pe scena lui Eugen Ionescu nu există decît un singur conflict, pe care am început a-l analiza mai sus, și acesta este cel care opune *personajul mecanismului*. Toate celelalte prezențe scenice, numeroase sau mai puțin numeroase, episodice sau martore ale întregii acțiuni sînt, din punctul de vedere al conflictului esențial, numai niște obiecte scenice. Mai mult, mecanismul, în continua sa funcțiune, nu se înscenează decît cu ajutorul acestor obiecte, însuflețite sau nu, capabile de a replica, sau simple mașinași butaforice.

Tot ceea ce reprezintă sau colaborează cu mecanismul constituie un *obiect* scenic. Sau, altfel spus, tot ceea ce servește mecanismului și acționează asupra « personajului » în sensul declanșat și numai în el, nu este altceva decît un *obiect* scenic. Individualitatea obiectului rămîne difuză, căci el nu este decît un « semn », o unealtă scenică prin care conflictul poate să ne apară nouă mai concret, mai « scenic », mai divers. Bunăoară Ucișul poate sau nu să apară în finalul piesei — Ionescu ne-a oferit ambele variante. Ne este indiferent ce chip va avea acesta, o dată ce lungul monolog al lui Béranger din final ne epuizează posibilitatea de a

afila ceva, orice, despre Ucigaș. Orice individualizare ar produce un efect particular, anecdotic, care ar deturna semnificația piesei. Căci Ucigașul nu e nimeni, nu e un criminal cu nici o simbricie, așa cum voi arăta, e însăși moartea cea fără chip.

Polițistul din *Victimele datoriei* nu poartă un nume — el nu face decît să ancheteze la infinit pe bietul Choubert. Momentul său de slăbiciune în fața lui Nicolas d'Eu este deosebit de elocvent: slăbiciunea nu e permisă și polițistul va fi ucis de Nicolas — mecanismul nu tolerează slăbiciuni. În acel moment se produce și transformarea lui Nicolas: anarhic revoltat, eliberator pentru o clipă, el devine un nou anchetator, folosind aceleași procedee, aceleași gesturi și replici ca ale Polițistului ucis: « Caută-l pe Mallot ! . . . Mestecă, înghite ! » — E ca și cum o piesă uzată ar fi fost înlocuită cu una nouă — mecanismul nu se poate întrerupe din acțiune. Asistăm deci la transformarea unui personaj posibil în . . . obiect scenic și la o victimă a « datoriei », o victimă a mecanismului,

Un obiect nu se poate elibera de mecanism : Dany (din *Ucigaș fără simbricie*), pentru care Bérenger va manifesta o scurtă și mai mult decorativă dragoste, se va condamna o dată cu demisia, de a cărei consecință e avertizată. Ne mai slujind mecanismul, obiectul e sacrificat, înlocuit (cu o operativitate demnă de cea mai înaltă tehnicitate !). Nicolas este identic cu toată seria de rinocerizați care își părăsesc, rînd pe rînd, regnul în piesa binecunoscută. Dl. Boeuf, D-na Boeuf, Papillon, Botard, (cu care Nicolas seamănă prin anarhismul său totalitar), Logicianul, Jean, Dudard, apoi Daisy sînt, într-o măsură mai mică sau mai mare, *posibile* personaje. Ele însoțesc treptata supunere a personajului, lăsîndu-se consumate de gregaritate. Transformarea lor în obiecte ne lasă senzația (aci și în toate piesele Ionesciene) că ele au totuși în măsuri diferite și date diferite, conștiința alienării lor, a adaptării la mecanism. Motivații diferite se pot descoperi, înfiind o anchetă psihologică: frica, gelozia, oportunismul, lașitatea, etc. Nu vom descoperi însă o precizie « scară a valorilor » în ordinea acestor transformări. Ceea ce ne înscenează Ionescu este procesul de gregarizare, mecanismul lui — prin care destinele individuale se șterg și se aplatizează fără deosebire.

Așadar obiectele sînt unelele mecanismului, personajul — victima lui, avînd conștiința că este, că a devenit o victimă. Conștiința ce-i apare însă, numai în final. Ionescu nu iubește ierarhiile și nu intenționează să ne propună o schemă a « triumfurilor », după o logică creată de criterii « umanitare ». Nici în finalul *Ucigașului*, în lungul monolog în care Bérenger încercă să convingă pe Ucigaș de a renunța la « crima » sa, nu există vreo intenție ierarhică: Bérenger va folosi toate argumentele, emoționante sau desuete, fără a crea un « sistem » în crescendo — căci, tocmai asta vrea să ne arate piesa, ucigașul nu este un criminal fixat, convertibil sau sensibil la vreun argument uman, oricare ar fi el. El este, cum arătam, mecanismul însuși care n-are nici o logică, care nu poate fi suprimat.

Toată organizarea perfectă a « hanului », a scenei finale din *Setea și foamea*, nu este decît expresia perfecționată a mecanismului, organizat ca o societate ocultă. Jean e înconjurat de obiecte scenice vorbitoare care-l duc treptat pe drumul său inexorabil spre supunere.

Obiecte scenice sînt și acele prezențe, care, fără a fi expresii directe ale mecanismului, sînt pe deplin adaptate lui. Ele au rolul de a « sensibiliza » acțiunea aberantă, dînd o vagă iluzie de imparțialitate, chiar de oarecare solidaritate cu cel agresionat. De fapt, e greu de stabilit dacă ele sesizează acțiunea mecanismului cu conștiință sau, din instinctul de conservare, nu întreprind nimic care ar putea stînjiți agresiunea. O mare labilitate caracterizează aceste prezențe, de obicei feminine. Soțiile revendicate ale lui Choubert sau Amedeu, Daisy chiar, regina

Marie și toate celelalte personaje din *Regele moare*, Edouard din *Uciagașul*, formează, în fond, o masă maleabilă care alcătuiește un fundal oscilant și necesar spectacolului. Marea lor capacitate de adaptare e semnul distinctiv al gregarității.

Ar fi inutil să căutăm în teatrul ionescain « cazuri de conștiință » și să aplicăm criteriile analizei psihologice. *Personajul* ionescian are doar capacitatea de a sesiza *mecanismul*, de a-i simți nocivitatea acțiunii. Reacția sa patetică e aproape cea a omului comun și, indiferent de profesiune (de obicei banală), nu descoperim în prezentarea sa vreo altă caracteristică neobișnuită. E mai degrabă un sentimental lășător, un apatic, un slab, un comod. Supus testelor, Jean se dovedește « cu puțin sub limita medie ».

Mecanismul îi tulbură doar habitudinile — încît el, *personajul*, nu va ajunge niciodată să realizeze conștiința unui erou tragic. Acțiunea lui e una de bun simț. Eroul tragic ajunge să descopere, plecînd de la « cazul » său, imperfecția lumii; destinul său este excepțional (ca și dotarea sa) prăbușirea-l din înălțimi fiind capabilă să răscolească conștiințele și să ne dea speranța marii corectări. *Personajul* ionescian urmează destinul comun și se supune, ca în comedie, legii mai puternice. Moartea este și ea o lege — și încă din cele mai obișnuite pentru umanitate. În Ionescu lipsește grandoarea, lipsește titanismul — efortul *personajului* ajunge derizoriu, derizoriu de uman. Bunele lui intenții sînt acoperite de o existență minoră, de slabe puteri. În Ionescu nu este puternic și implacabil decît *mecanismul*. Dar tragedia se naște dintr-o împotrivire a unor forțe compatibile, egale în culmile lor. Pieseile lui Ionescu înclină, prin lipsa acestui echilibru, spre comedie. Pieseile lui Ionescu sînt tragedii în care evoluează *personajele* comediei.

Ionescu practică un fel de democratism funciar față de *personajele* și aparițiile sale. Replicile în care recunoaștem opiniile exacte ale autorului pot fi rostite de oricine. De oricine, indiferent dacă, peste două replici, același *personaj* se va contrazice. Nu avem purtători de cuvînt în teatrul ionescian. Ionescu nu preferă, nu selectează *personaje*. Discursul e egal și expresiv numai în formulare — el nu ne revelă sensuri ascunse, ci ne menține în permanență senzația *teatrului* — schimb de replici. *Mecanismul* nu vorbește și nu se explică — marea sa tăcere este unicul element tulburător în *piesele* ionesciene. Teatrul există în forma sa *pură* — așa cum explică chiar autorul; noi nu trebuie să-l recompunem, ci să-l privim în perpetuuul său rulaj, fără a aștepta *mimesisul*, fără a simți *catharsisul*.

Personajul așadar, nu are vîrstă și e de nicăieri. Suveranul gust al peiorativului, specific autorului, îl acoperă, lăsîndu-ne nehotărîți. Starea lui agonică are întotdeauna o veleitate penibilă, libertatea sa e totdeauna provizorie. În această ambiguitate, autorul e un prizonier voluntar, căci conștiința convenției nu dispăre niciodată de pe scenă. Așadar, nu putem vorbi despre un *personaj* « tipic » ionescian ci doar de un *personaj* și un *mecanism*. Fiecare spectacol — un coșmar înscenat ca o comedie — o sisifică și totodată derizorie agonie.

SUPUNEREA

Finalul *piesei* coincide cu *supunerea*. Epuizat, dezarmat, neputincios, *personajul* ajunge să se complacă în starea de perpetuă victimă a *mecanismului*, al cărui triumf, era (în fond) previzibil de la prima apariție. Nici o compensație, nici o rază de speranță nu ne este sugerată de acest final fără lovituri de teatru. Părăsit, *personajul* e acum condamnat cel mult la o existență căreia nu-l găsește sensul. *Supunerea* ca ultim act al acestui scenariu plasează, în sfîrșit, *personajul*, în spațiul unei eterne « damnări », devenind o jucărie disciplinată a agresivității. Ultimele scene epuizează atît ultimile picături ale puterii de împotrivire cît și șansele unei întîmplătoare salvări.

O dată cu supunerea personajului, am putea crede că mecanismul își încetează și el acțiunea, așa cum se întâmplă de obicei în tragedie, unde forța ce o declanșează, o forță a răului, dispăre o dată cu cei ce îi sînt purtătorii, o dată cu marea victimă, eroul, care, prin sacrificiul său ne lasă speranța irepetabilului. În piesele Ionesciene mecanismul rămîne pe scenă pentru a funcționa la infinit. Evident este acest fapt în piese ca *Victimele datoriei*, *Rinocerii*, *Setea și foamea* — unde tortura continuă, reluată mereu de la capăt. Ultimele repliciale ale piesei ne lasă în plina lui desfășurare: «Mestecă, înghite», i se spune în continuare lui Choubert; Jean rămîne să servească de-a pururi ciorba pensionarilor acelei misterioase mînăstiri-închisoare («Servii-i pe frați, și ei v-au servit. Sînteți tînăr, hai . . .», Bérenger rămîne să reziste într-o lume populată de rinoceri, de-a pururi condamnat să se apere cu o eroică și totodată ridicolă încăpăținare.

Tot așa se întâmplă însă și în piesele în care destinul personajului e încheiat: regele Bérenger i moare — viața, graiul său se sting încet; Bérenger e ucis, se supune morții; Amedeu dispăre luat cu sine de cadavrul care se urcă spre ceruri, cadavrul de care nu s-a putut debarasa de-a lungul primelor două scene. Căci destinul personajului fiind încheiat chiar prin moarte, aceasta continuă să rămînă, în mod evident pentru fiecare din noi, mecanismul căruia trebuie să ne supunem cu toții. Obsesia morții străbate teatrul Ionescian cu o violență atît de explicită încît nu știm dacă n-am putea o socoti tema sa centrală. Autorul este incapabil să se consoleze cu Ideea morții, cu absurdul ei — astfel că, transferîndu-i obsesia existențială în planul structurii acestui scenariu analizat mai sus, putem conchide că și moartea e tot un mecanism, guvernat de aceleași legi neexplicite și inevitabile.

Deci din punctul de vedere al scenariului, moartea e o formă echivalentă cu toate celelalte forme ale supunerii. Sfîrșitul piesei ne lasă suspendați în senzația repetabilității la infinit a unei noi agresiuni asupra altui personaj, urmată de aceeași inutilă încercare de debarasare, în sfîrșit de o nouă supunere. Ca în *Cîntăreața cheală*, piesa se poate relua de la capăt, identică, obsedantă.

Însăși piesa lui Eugen Ionescu e un mecanism: teatrul se redescoperă pe sine în infinita lui repetabilitate, seară de seară, epocă după epocă, oglindă a acțiunilor arhetip ale omului.

De aceea substituțiile, transformările, proliferările sînt în esență mijlocul cel mai evident al echivalențelor între obiectele pe care Ionescu le mînuiește în freneticele sale înscenări. Esențiale rămîn situațiile «tipice», cele descrise de scenariu. Repetabilitatea lor este infinită, după cum concluzia e unică: personajul Ionescian se va supune, căci *supunerea* e o fatalitate a condiției umane. În însuși actul său de rezistență, infinit nuanțată de autor, sînt semnele împotrivirii față de mecanismul condiției umane. Rezistența face și ea parte din mecanism — căci altfel existența nu s-ar justifica. Teatrul lui Ionescu nu poate fi «înțeles» fără perceperea acestor fundamentale dependențe între reacție și supunere.

Poate că cea mai tulburătoare piesă, în acest sens, este *Setea și foamea*. Jean are numai *iluzia* agresiunii. În căutarea fericirii, după un lung și utopic traseu, el ajunge acolo unde agresiunea există cu adevărat. Asistînd la spectacolul celor doi clowni, Jean înțelege că este victima propriei sale dorințe de eliberare și că fericirea îi apare acum exact în forma și în cadrul pe care îl părăsise la începutul piesei. Dar propria-i slăbiciune de a-l fi «foame și sete» — de a dori, de a căuta sau de a recunoaște servituțiile condiției sale — îl condamnă la supliciu etern, acela de a servi, de a se supune în acel local sumbru, ultim popas al sufletelor chinute de propriile-i idealuri și slăbiciuni.

Teatrul Eugen Ionescu este tragedia și comedia acceptării. O astfel de sumă nu are decît un singur rezultat: *absurdul*.

Secolul 20

@Asociația Ziaristilor Independenți din România

SECOLUL 20

INDICELE BIBLIOGRAFIC AL NUMERELOR 51 — 100

MARTIE 1965 — APRILIE 1969

ÎNTOCMIT DE L. VOITA

I. PROZA

- AHMATOVA, ANNA: *Modigliani*, în românește de Madeleine Fortunesco, VII (1967) nr. 4, p. 75—79.
- ALIGHER, MARGARITA: *Vară în Chile*, în românește de Tatiana Nicolescu, V (1965) nr. 6, p. 19—21.
- ALVARO, CORRADO: *Clasa a treia* (fragment), VI (1966), nr. 4, p. 23—25.
- ANDREEV, LEONID: *Povestea lui Serghei Petrovici*, în românește de Monica Bilan; *Clopotul de alarmă*, în românește de Mircea Ciobanu; *Zidul*, în românește de Valeria Sadoveanu; *Hoțul*, în românește de Mircea Ciobanu; *Marele Slam*, în românește de Mircea Ciobanu, VII (1966), nr. 8, p. 7—63.
- ANDRIĆ IVO: *În zbor deasupra mării*; *Vacanță în sud*; *Vinul*, în românește de Sanda Nenoiu, VII (1967), nr. 12, p. 111—121.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Șervetul poezilor*, în românește de Dumitru Țepeneag, VIII (1968), nr. 10, p. 69—70.
- ARGHEZI, TUDOR: 1907, VII (1967), nr. 3, p. 4—6; *Baroane, Năpîrca*, VIII (1968), nr. 5, p. 144—146.
- ARP, HANS: *Kaspar e mort*, în românește de Marcel Breslașu; *Zile răsfirate* (fragmente), în românește de Alexandru Baci, VII (1967), nr. 4, p. 94—96.
- ASANOVIC, SRETEN: *Locul rău*, în românește de Ion Brad și U. Tomin, V (1965), nr. 5, p. 140—147.
- ASTURIAS, MIGUEL ANGEL: *Îți mulțumesc, Românie*, în românește de Andrei Ionescu, V (1965), nr. 6, p. 21—27.
- AVERCENKO, ARKADI: *Necazurile unui profesionist*, în românește de Igor Block, VI (1966), nr. 10, p. 184—187.
- Singuraticul*; *Robinsonii*; *Un cavaler al industriei*; *Blana de lup*, în românește de Igor Block, VII (1967), nr. 2, p. 124—135.
- AXIONOV, VASIL: *Rubedenii*, în românește de Aurel Lambrino, V (1965), nr. 9, p. 106—120.
- BABEL, ISAAK: *Mama, Rima și Alla*; *Elisa Isakovici și Margareta Prokofievna*; *Inspirația*; *Nevasta*, în românește de Marla Bistrițeanu, V, (1965), nr. 11, p. 4—18.
- BALL, ADRIEN: *Ultima zi a lumii vechi*, în românește de Alexandru Baci, VIII (1968), nr. 5, p. 157—164.
- BALZAC, HONORE de: *Capodopera necunoscută*, în românește de Sanda Răpeanu, VII (1967), nr. 4, p. 18—38.

- BASSANI, GIORGIO: *Les neiges d'antan*, în românește de Florian Potra, VII (1967), nr. 2, p. 11—17.
O plimbare înainte de cină, în românește de Ștefan Delureanu, VII (1967), nr. 2, p. 18—34.
Natură moartă, în românește de Florian Potra, VII (1967), nr. 2, p. 35—55.
- BECKETT, SAMUEL: *Imaginația noastră imaginează-ți*, în românește de S.D., VII (1967), nr. 6, p. 161—163 (cu o notă)
- BELEAKOVA, ALLA: *Viața bunicii; Chipul drag*, în românește de Tatiana Nicolescu, VIII (1968), nr. 10, p. 15—24 (cu o notă)
- BELLOW, SAUL: *În căutarea domnului Greene*, în românește de Catinca Ralea, VIII (1968), nr. 10, p. 145—148 (cu o notă).
- BENILAVSKAIA, GALINA: *Amintiri*, V (1965), nr. 10, p. 31—35 (cu o notă)
- BLOY, LÉON: « *Exegeza locurilor comune* », în românește de Toma Pavel, VI (1966) nr. 11, p. 146—151.
- BOGZA, GEO: *Provocatorii războiului*
Cum curg apele în Europa, VIII (1968), nr. 5, p. 151—153.
- BORGES, JORGE LUIS: *Nemuritorul*, în românește de Florian Potra
Căutările lui Averroes
Povestea războinicului și a captivei,
Ruinele circulare
Mortul
Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz, în românește de Cristina Isbășescu
Scriptura zeului, în românește de Florian Potra
Borges și eu, în românește de Cristina Isbășescu VII (1967), nr. 9, p. 58—97.
Moartea și busola, în românește de Irina Runcan, VIII (1968), nr. 12, p. 51—59.
- BORGES, JORGE LUIS și ADOLFO BIOY CASARES: *Lunga așteptare a lui Tai-an*, în românește de Cristina Isbășescu, VIII (1968), nr. 7, p. 85—100.
Așteptarea, Omul în prag, în românește de Cristina Isbășescu, VIII (1968), nr. 7, p. 77—84.
- BÖLL, HEINRICH: *Oile negre*, în românește de Dieter Schlesak și Otto Stark, V (1965), nr. 6, p. 74—77.
Străzi cum sînt astea, în românește de L. Voita, VII (1967), nr. 6, p. 88—91
- BRASSAI: *Amintiri din copilăria mea*, VI (1966), nr. 8, p. 157—161
De vorbă cu Picasso, în românește de Radu Varia, VII (1967), nr. 1, p. 32—43.
- BRÉTON, ANDRÉ: *Picasso*, în românește de Ion Caraion, VII (1967), nr. 1, p. 9—12
- BULGAKOV, MIHAIL: *Magul negru*, în românește de Natalia Radovici, VII (1967), nr. 9, p. 143—193.
- BUNIN, IVAN: *Noaptea pe mare. Povestea unui cocoșat. Capul de vițel. Masca. Trecătoarea. Tinerețe. În ajun. Cu binevoitorul concurs*, în românește de Valeria Sadoveanu, VI (1966), nr. 2, p. 29—41.
- BUTOR, MICHEL: *Portret al artistului în chip de malmuș*, în românește de Liliana Topa, IX (1969), nr. 3, p. 47—82.
- BUZZATI, DINO: *Stîlca*,
Un caz ulmitor,
Forturile de la Anagoor,
Cineva te așteaptă,
Farsa, în românește de Mihal Atanasescu, VII (1967), nr. 5, p. 53—62.
Depășirile,
Sinuciderea în prag, în românește de Florin Chirițescu, VIII (1968), nr. 11, p. 37—46.

- CAILLOIS, ROGER: *Fantasticul natural*, în românește de Viorel Grecu, IX (1969), nr. 3, p. 5—20.
- CĂLINESCU, G.: *Frigmania și Bovenia*, VIII (1968), nr. 5, p. 147—151
- CAMUS, ALBERT: *Oaspetele*,; *Femeia adulteră*, în românește de Florica-Eugenia Condurachi, VI (1966), nr. 6, p. 87—110.
- Jonas sau artistul la lucru; Viața de artist*, în românește de Florica-Eugenia Condurachi, VII (1967), nr. 4, p. 135—160.
- Din « Carnetele » lui Camus*, în românește de Sanda Râpeanu, VII (1967), nr. 6, p. 111—122.
- Străinul*, în românește de Georgeta Horodincă, VIII (1968), nr. 4, p. 130—170.
- CAPOTE, TRUMAN: *Sandviciuri cu diamante*, în românește de Catinca Ralea, V (1965), nr. 9, p. 136—185.
- CARCO, FRANCIS: *Montmartre*, în românește de I. Igiroșianu, VIII (1968), nr. 4, p. 181—190.
- CARPENTIER, ALEJO: *Drumul spre Santiago*, în românește de Irina Runcan.
- Scurtă autobiografie*, în românește de Claudia Samoilă, VII (1967), nr. 1, p. 97—123.
- CARTIER, RAYMOND: *Din istoria celui de al doilea război mondial*, în românește de Alexandru Baciuc, VIII (1968), nr. 5, p. 167—170.
- CELA, CAMILO JOSÉ: *Bal în arenă*, în românește de Ioana Nadrag
- Orchestra din local*, în românește de A. Ionescu
- Economistul*, în românește de Ioana Nadrag
- Zoilo Santiso, scriitor tremendist*, în românește de Andrei Ionescu, VII (1967), nr. 8, p. 139—147 (cu o notă).
- Autostopul*, în românește de Andrei Ionescu, VIII (1968), nr. 11, p. 118—119.
- CELINE, LOUIS-FERDINAND: *Călătoria la capătul nopții*, în românește de Eugen Barbu, VIII (1968), nr. 9, p. 110—148.
- CENDRARS, BLAISE: *Estul*, în românește de Liliana Țopa, VIII (1968), nr. 4, p. 196—200.
- CHAGALL, MARC: *Viața mea*, în românește de Modest Morariu, VII (1967), nr. 4, p. 84—92.
- CLAUDEL, PAUL: *Circumstanțe biografice*, în românește de Alexandru Baciuc, IX (1969), nr. 2, p. 24—30.
- Cunoaștere a răsăritului*, în românește de Anda Boldur, IX (1969), nr. 2, p. 45—55
- CLAVEL, BERNARD: *Roadele iernii*, în românește de Alexandru Baciuc, IX (1969), nr. 1, p. 170—191.
- CONSTANTINESCU, POMPILIU: *Pagini inedite*, V (1965), nr. 7—8, p. 23—29 (cu o notă).
- CORTAZAR, JULIO: *Sfîrșitul jocului, Nimfele, Acefalie, Proprietățile unui jilt, Temă pentru o carpetă, Poveste fără morală*, în românește de N. Benguș, VII (1967), nr. 8, p. 117—137.
- Blow-up*, în românește de Cristina Isbănescu, VIII (1968), nr. 6, p. 133—146.
- Autostrada dinspre sud*, în românește de M. Petrulian Ioanovici, VIII (1968), nr. 11, p. 55—72.
- CULLERS, CARSON Mc.: *Un copac, o stîncă, un nor*, în românește de Mariana Ceaușu, VIII (1968), nr. 10, p. 159—164 (cu o notă).
- DANINOS, PIERRE: *Turist-Express*, în românește de Ilca Melinescu, VI (1965), nr. 7—8, p. 222—231.
- DODERER HEIMITO von: *Cele nouăsprezece biografii ale mele, Sondaje în anul nașterii mele, 1896; Idei pentru un autoportret;*

- Pagini de jurnal*, în românește de L. Voita
O tatuată, Un alt Kratki-Baschik, în românește de Mihai Isbășescu VII (1967), nr. 11, p. 55—88.
- DOS PASSOS, JOHN: *De-a lungul paralelei 42*, în românește de Radu Lupan, VII (1967), nr. 6, p. 33—61 (cu o notă).
- DURRAS, MARGUERITE: *Șarpele boa*, în românește de Georgeta Horodincă *Moderato Cantabile*, în românește de Alexandru Baci, VI (1966), nr. 1, p. 82—122
- DURREL, LAWRENCE: *Balthazar*, în românește de Henriette Yvonne Stahl, VIII (1968), nr. 9, p. 20—89.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH *Făgăduiala*, în românește de Petronela Negoșanu, VI, (1966), nr. 5, p. 104—160.
Grec caută grecoaică, în românește de Mihai Isbășescu, VII (1967), nr. 1, p. 135—171, nr. 2, p. 76—123.
- DYLAN THOMAS: *Vizitatorul, Harta dragostei, Livezile*, în românește de S.D. VII (1967), nr. 9, p. 122—134.
- EHRENBURG, ILYA: « *Diavolul* », în românește de Tatiana Nicolescu, VIII (1967), nr. 1, p. 21—30.
Fernand Léger, în românește de Tatiana Nicolescu, VII (1967), nr. 4, p. 80—83.
Oameni, ani, viață (fragmente), în românește de Tatiana Nicolescu, VIII (1968), nr. 5, p. 44—50.
- ELIADE, MIRCEA: *La țigănci*, VII (1967), nr. 9, p. 25—55.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Omul cu o mie opt sute optzeci și șapte de statui*, în românește de L. Voita, VIII (1968), nr. 12, p. 146—162.
- ESENIN, SERGHEI: *Scrisori*, în românește de Madeleine Fortunescu, V (1965), nr. 10, p. 16—21.
- ESENINA, ALEXANDRA: *Meleaguri dragi*, V (1965), nr. 10, p. 27—30.
- EVTUȘENKO, EVGHENIE: *Strada Meșcinskaia*, în românește de Tatiana Nicolescu, VII (1967), nr. 6, p. 76—85.
- FAULKNER, WILLIAM: *Fum*, în românește de Radu Lupan, V (1965), nr. 7—8, p. 117—134.
Zgomotul și furia, în românește de Mircea Ivănescu IX (1969), nr. 4, p. 158—208
- FARGUE, LÉON-PAUL: *Montparnasse*, în românește de I. Igiroșianu, VIII (1968), nr. 4, p. 192—194.
- FITZGERALD, SCOTT: *Afară, în fața atelierului de tîmplărie*, în românește de Antoaneta Ralian, VII (1967), nr. 6, p. 8—11.
- FRUNZĂ, VICTOR: *Drumuri*, V (1965), nr. 10, p. 44—47.
- GANINA, MAIA: *Însemnările unei poete necunoscute*, în românește de Madeleine Fortunescu, VII (1967), nr. 7, p. 143—152.
- GARY, ROMAIN: *Zidul*, în românește de Lida Igiroșianu, VIII (1968), nr. 12, p. 87—89.
- GAULLE, CHARLES DE: *Memorii*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, VIII (1968), nr. 5, p. 136—141.
- GENET, JEAN: *Notre-Dame-des-Fleurs*, în românește de Georgeta Horodincă, VIII (1968), nr. 7, p. 12—28.
- GIACOMETTI, ALBERTO: *Cărbunele de iarbă*, VII (1967), nr. 4, p. 107.
- GIDE, ANDRÉ: (*Pagini de jurnal*), în românește de Lida Igiroșianu, VIII (1968), nr. 5, p. 26—30.
- GIONO, JEAN: *Huronul*, în românește de Pericle Martinescu, VIII (1968), nr. 6, p. 115—118.
- GIRAUDOUX, JEAN: *Rugăciune pe turnul Eiffel*, în românește de Alexandru Baciu, VII (1967), nr. 6, p. 16—26 (cu o notă).

- GLIGOROV, GLIGOR: *O nouă biblie*, în românește de Gh. Dinu, V (1965), nr. 12, p. 162—169.
- GORKI, M.: (Correspondență cu Gruzdev, Pasternak, Ivanov, A. Tolstoi), VI (1966), nr. 6, p. 69—83, (cu o notă).
- GRASS, GÜNTHER: *Fusta cea largă*, în românește de Dieter Schlesak și Otto Stark, VI (1966), nr. 6, p. 82—85.
- GREENE, GRAHAM: *Micul cinematograful din Edgware Road*, în românește de Constantin Olariu, VIII (1968), nr. 7, p. 101—106.
- GREEN, JULIEN: *Jurnal*, în românește de Nadia Lovinescu, VIII (1968), nr. 5, p. 36—41.
- GROSSMAN, VASILII: *Jurnal*, în românește de Madeleine Fortunescu, VIII (1968), nr. 5, p. 63—67.
- GUARNIERI, SILVIO: *Înmormintarea în sat*, în românește de Iulian Popa, VI (1966), nr. 3, p. 77—97.
- GUILLÉN, NICOLAS: *În două salturi, un zbor*, în românește de Sanda Negrea, VI (1966), nr. 6, p. 22—24.
- HAGELSTANGE, RUDOLF: *Întimplări omenеști din scenariul Olimpiadei de la Tokio*, în românește de Suzy Hirsch, VI (1966), nr. 10, p. 53—56.
- HAMMET, DASHIEL: *Cheia de siclă*, în românește de Elena Stamatescu, VIII (1968), nr. 7, p. 108—142.
- HEMINGWAY, ERNEST: *O sărbătoare de neuitat*, în românește de Emma Beniuc, VI (1966), nr. 3, p. 27—68.
- Moartea după amiază*, în românește de El. Scărlătescu, VI, (1966), nr. 10, p. 97—122.
- Fiesta*, în românește de D. Mazilu, VII (1967), nr. 10, p. 134—188; nr. 11, p. 96—177.
- HUXLEY, ALDOUS: *Păsări călătoare*, în românește de S. D. VIII (1968), nr. 11, p. 21—24.
- ILF și PETROV: *La un pas de moarte*, în românește de Tatiana Nicolescu, V (1965) nr. 7—8, p. 203—207;
- Amatorul de fotbal*, în românește de Tatiana Nicolescu VIII, (1968), nr. 10, p. 188—190.
- IWASZKIEWICZ, JAROSLAV: *Biserica din Scaryszan*, în românește de Olga Zalcik, VIII (1968), nr. 12, p. 60—78.
- JACOB, MAX: *Poveste de Crăciun*, în românește de Nina Cassian, V (1965) nr. 9, p. 38.
- JAMES, HENRY: *Autenticitate*, în românește de I. Dragomir VII, (1967), nr. 12, p. 129—145.
- JIMENEZ, JUAN RAMÓN: *Andaluzul universal*, în românește de Andrei Ionescu, IX (1969), nr. 3, p. 94—103.
- Correspondență*, în românește de Andrei Ionescu, IX (1969), nr. 3, p. 104—108.
- JOYCE, JAMES: *Glacomo Joyce*, în românește de G. C. Săndulescu, VIII, (1968), nr. 6, p. 3—14.
- JÜNGER, ERNST: *Iradiații*, în românește de L. Voita, VIII (1968), nr. 5, p. 106—125.
- Vindători subtile*, în românește de L. Voita, IX, (1969), nr. 3, p. 21—36.
- KAFKA, FRANZ: *America*, în românește de Pop Simion și Erica Voiculescu VII (1967), nr. 12, p. 28—89; VIII (1968) nr. 1 p. 166—207; nr. 2 p. 153—183; nr. 3 p. 124—184.
- KARVAS, PETER: *Ascensiunea și decăderea lui Barnabas Privighetoare*, în românește de Jean Grosu, V (1965) nr. 7—8, p. 208—221.
- KASCHNITZ, MARIE LUISE: *Drumuri*, în românește de Viorica Nișcov, VII, (1967) nr. 6 p. 103—107.

- KATAEV, VALENTIN: *O porțiță de fier în zid*, în românește de Inna Cristea, VIII (1968), nr. 10, p. 3—13
- KAZAKIEVICI, EMIL.: *În capitala metalurgiei negre*, 5 (1965), nr. 6, p. 10—12
Colegiul extern, în românește de Tatiana Berindei și C. Streia, VII (1967), nr. 10 p. 46—51;
Scrisori de pe front către soție, în românește de T. N., VIII (1968), nr. 5 p. 57—60
- KAZAKOV, JURI: *Adam și Eva*, în românește de Madeleine Fortunescu, VI (1966) nr. 5 p. 83—98
Kalevala, în românește de Madeleine Fortunescu, VIII (1968), nr. 12, p. 123—131
- KEROUAC, JACK: *Cîntec de hoinar*, în românește de Petronela Negoșanu, VI (1966), nr. 12, p. 46—47
- KOEPPEN, WOLFGANG: *Cartierul otrepelor*, în românește de L. Voita, VII (1967) nr. 6, p. 95—96
- KONETKI, VICTOR: *Ușa*, în românește de Tatiana Nicolescu V (1965), nr. 5, p. 70—85
- KUNDERA, MILAN: *Nimeni nu va ride*, în românește de Jean Grosu, VIII (1968), nr. 8, p. 21—42
- LAJOLO, DAVIDE: *Contingentul 1912 VI* (1966) nr. 4, p. 37—38
- LAMPEDUSA, GIUSEPPE TOMASI DI: *Profesorul și sirena*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965), nr. 6, p. 87—103
- LAWRENCE, D. H.: *Schiță autobiografică*, în românește de Andrei Bantaș
Scrisori, în românește, de A. B.
Roze de lună cu lămîie, în românește de Mihai Miroiu
Ofițerul prusac Taina calului de lemn, în românește de Catinica Ralea, VI, (1966), nr. 11, p. 16—73
- LÉAUTAUD, PAUL: (Jurnal), în românește de Barbu Cioculescu, VIII (1968) nr. 5, p. 31—35
- LEMELIN, ROGER: *Drumul crucii*, în românește de Petronela Negoșanu, VII (1967), nr. 12, p. 146—164
- LENZ, SIEGFRIED: *Alergătorul*, în românește de Mariana Șora, VI (1966) nr. 10 p. 69-78
Plimbare de Paști, în românește de Viorica Nișcov, VII (1967) nr. 6, p. 98—101
- LESSING, DORIS: *Prin tunel*, în românește de Antoaneta Ralian, VI (1966) nr. 12, p. 33—40
- MALAMUD, BERNARD: *Închisoarea*, în românește de Irina Cornea, VIII (1968) nr. 10, p. 164—168 (cu o notă)
- MALAPARTE, CURZIO: *Pielea*, în românește de Constantin Toiu, VIII (1968) nr. 5, p. 90—105
- MALRAUX, ANDRÉ: *Nucil din Altenbourg*, în românește de Constantin Toiu V (1965), nr. 5, p. 100—125
Vremea disprețului, în românește de Ion Caraion, VI (1966), nr. 4, p. 29—31
Antimemorii, în românește de Sanda Răpeanu, VIII (1968) nr. 2, p. 52—73
Lupta cu Ingerul în românește de Sanda Răpeanu, VIII (1968), nr. 4 p. 25—32
- MANDIARGUES, ANDRÉ PIEYRE de: *La Marge*, în românește de Lilliana Țopa, VIII (1968), nr. 2 p. 121—134
- MANN-BORGESE, ELISABETH: *Flori*, în românește de Al. Baciu, VIII (1968), nr. 11, p. 73—84
- MANN, THOMAS: *Doctor Faustus*, în românește de N. Argintescu Amza, VI (1966) nr. 3, p. 49—83
Palașa, în românește de N. Argintescu-Amza, V (1965), nr. 7—8, p. 31—65
Scrisori din anii 1948—1955, în românește de Sanda Ioanovici, V (1965) nr. 7—8, p. 67—75

- MARCEAU, FÉLICIEN: *Între leproși*, în românește de Alexandru Baci, VIII (1968), nr. 12 p. 101—107
- MARCU, ANGHEL: *Sculptorul Anghel*, VI (1966), nr. 6, p. 143—153
- MATUTE, ANA MARIA: *Întîia memorie*, în românește de Elena Bălan Osiac, VII (1967) nr. 8, p. 151—166
- MEYRINK, GUSTAV: *Automobilul*, în românește de Mihai Isbănescu, VIII (1968) nr. 11, p. 85—90
- MIEJELAITIS, EDUARDAS: *Eseuri lirice*, în românește de Madeleine Fortunescu V (1965), nr. 12, p. 25—37
- MILLER, HENRY: *Circumscripția numărul 14*, în românește de Suzana Dragnea VII (1967) nr. 6, p. 4—7
- MILLER HENRY-LAWRENCE DURELL: *Scrisori*, în românește de S.D. VIII (1968), nr. 5, p. 81—88 (cu o notă)
- MONTHERLANT, Henri de: *Olimpice*, în românește de H. Grănescu, VI (1966), nr. 10 p. 35—46
Însemnări, în românește de I. Igloșianu, VI (1966), nr. 9 p. 25—27
Trandafirul de nisip, în românește de I. I. VI (1966), nr. 9, p. 68—75
Mireasma lămlii, în românește de H. G. VI (1966), nr. 10 p. 49
Cursa de 300 metri, în românește de Al. Baci, VI (1966) nr. 10, p. 51—52
- HENRY, MOORE: *Autobiografie*, în românește de S. D. VIII (1968), nr. 9 p. 161—162
- MUSIL, ROBERT: *Omul fără însușiri*, în românește de N. Argintescu-Amza, V (1965), nr. 11 p. 69—86
Tonka, în românește de L. Voita, V (1965) nr. 11, p. 88—114
Postume din timpul vieții, în românește de Marcel Breslașu, V (1965), nr. 11, p. 115—121 (cu o notă)
Grigia, în românește de Ion Roman, IX (1969), nr. 3, p. 115—128
- NAGHIBIN, IURI: *Bărbatul și drumul*, în românește de Madeleine Fortunescu, VIII, (1968), nr. 11, p. 91—107
- PASTERNAK, BORIS: *Sora mea viața*, în românește de Tatiana Nicolescu, VII (1967), nr. 7, p. 45—52
- PAUSTOVSKI, KONSTANTIN: *Nu pleacă nici un tren*, în românește de Madeleine Fortunescu, V (1965), nr. 5, p. 57—69
Dimineața victoriei, VIII (1968), nr. 5, p. 70
- PAVESE, CESARE: *Meseria de a trăi*, în românește de D. I. Suchlanu, VI (1966), nr. 7, p. 47—58
Corespondență, în românește de Florin Chirițescu, p. 59—67
Luna și focurile, în românește de Florin Chirițescu, VI (1966), p. 76—154
- PEDROSA, MILTON: *Șoferul Americo, lumea aceasta și lumea de apoi*, în românește de Andrei Ionescu VIII (1968), nr. 11, p. 47—53
- PETROV IVAILO: *Trei miniaturi*, în românește de M. F., V (1965), nr. 12 p. 156—161 (cu o notă)
- PILNIAK, BORIS: *Anul gol*, în românește de Igor Block și Marcel Gafton, IX (1969); nr. 2, p. 142—179; nr. 3, p. 133—153
- PIRANDELLO, LUIGI: *Porto Empedocle, Girgenti, Praznicul sfinților Cosimo și Damiano, De la nas pînă la cer*, în românește de D. I. Suchlanu, V (1965) nr. 12, p. 49—64
- PLATONOV, ANDREI: *Fro*, în românește de Tatiana Berindel și C. Streia, VII, (1967) nr. 10 p. 52—66
- PRETI, LUIGI: *Giovinezza, giovinezza*, în românește de George Lăzărescu VI (1966), nr. 11, p. 99—126 (cu o notă)

- PROUST, MARCEL: *Jean Santeuil*, în românește de Iulia Soare, V (1965), nr. 4 p. 11—23
La umbra fetelor în floare, în românește de Vladimir Streinu, V (1965), nr. 4. p. 29—59
Sodoma și Gomora, în românește de Vladimir Streinu, V, (1965), nr. 4, p. 61—101
Pagini de corespondență, în românește de Iulia Soare, V (1965) nr. 3, p. 102—110
La Elstir, în românește de Tașcu Gheorghiu, VII (1967), nr. 4, p. 45—60
Zile în automobil, în românește de Cornelia Ștefănescu, VIII (1968), nr. 11, p. 15—19
- QUENEAU, RAYMOND: *Exerciții de stil*, în românește de Nina Cassian, VIII (1968) nr. 11, p. 25—36
- RENN, LUDWIG: *Pe jos spre Orient*, în românește de L. Voita, V (1965) nr. 6 p. 13—18
- RICHEPPE, JEAN: *Désbouillères*, în românește de Constantin Olariu, VIII (1968), nr. 7, p. 6—9.
- ROLLAND, ROMAIN: *Corespondență inedită*, în românește de D. I. Suchianu, VI (1966) nr. 2, p. 5—22
- ROSLIAKOV, VASILII: *Doi în August*, în românește de Tatiana Nicolescu, VIII (1968) nr. 12, p. 79—86
- RILKE, RAINER MARIA: *Auguste Rodin*, în românește de Emil Manu, VII (1967) nr. 4, p. 61—66
- ROBBE-GRILLET, ALAIN: *În labirint*, în românește de Dumitru Țepeneag, VII (1967) nr. 7. p. 68—132
- ROJDESTVENSKI, ROBERT: *Lenin*. în românește de Cezar Baltag, V (1965), nr. 4 p. 6—8
- ROUX, EDMOND-CHARLES: *Să uiți Palermo*, în românește de Petre Solomon, VII (1967), nr. 3, p. 127—173
- RULFO, JUAN: *Cîmpia în flăcări*, în românește de Andrei Ionescu, VII (1967), nr., p. 61—66
- SAINT EXUPÉRY, ANTOINE DE: *Pămîntul oamenilor*, în românește de Alexandru Băciu VI (1966), nr. 4, p. 26—28
- SAROYAN, WILLIAM: *Filipinezii*, în românește de Jean Grosu, VI (1966), nr. 10, p. 195—202
- SEGHES. ANNA: *Răscoola pescarilor din Santa Barbara*, în românește de Marlana Șora, VI (1966) nr. 4, p. 14—22
- SEMIONOV, IULIAN: *Ghidul meu*, în românește de Tatiana Nicolescu, VII (1967) nr. 6, p. 73—75
- SEREBREKOVA, GALINA: *Sub semnul stelei roșii*, VII (1967), nr. 10, p. 9—12
- SIMONOV, KONSTANTIN: *Schimbul de prizonieri*, în românește de Madeleine Fortunescu, VIII (1968), nr. 5, p. 19—22
- SKVORECHEY, IOSEF: *Tristețea locotenentului Boruvka*, în românește de Sanda Apostolescu, VIII (1968), nr. 12, p. 90—100
- SNOW, C. P.: *Winston Churchill*, în românește de S. D. VIII (1968), nr. 5, p. 73—80
- SOLJENIȚIN, ALEXANDR: *Într-o gardă*, în românește de Igor Block, VI (1966) nr. 9, p. 114—161
- STANCU, ZAHARIA: *Pacea nu se cumpără, Război și pace*, VIII (1968) nr. 5 p. 153—156
- STEIN, GERTRUDE: *Războaiele pe care le-am văzut*, în românește de S.D. V (1965) nr. 5, p. 127—139
- Picasso*, în românește de Antoaneta Ralian, VII, (1967) nr. 1, p. 14—19

- x x x, *Nu-ți pierde veacuri, Să dorm I*, în românește de Madeleine Fortunescu, VII (1967), nr. 12, p. 125—128.
- AHMATOVA, ANNA: *Alexandru la Theba*, x x x, (*Voi ține toată viața minte*), în românește de Madeleine Fortunescu, VI (1966), nr. 3, p. 69—70.
- ALBERTI, RAFAEL: *Liniei*, în românește de Tașcu Gheorghiu, VII (1967), nr. 4, p. 221.
- ALEXANDRE, VICENTE: *Mosafirul*, în românește de Ion Frunzetti, V (1965), nr. 6, p. 47.
- ALONSO, DÁMASO: *Insomnie*, în românește de Ion Frunzetti, nr. 6, p. 48.
- ANDRADE, JOSÉ CARRERA: *Cheia*, în românește de Ion Frunzetti, (1966) nr. 8, p. 133—134.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Cor*, în românește de Vasile Nicolescu, Const. (1966) nr. 10, p. 135—136.
- ARAGON, LOUIS: *Liliacul și re*, în românește de Gellu Nicolae, (1966) nr. 10, p. 135—136.
- ARP, HANS: *Coloana fără sfârșit*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, (1967) nr. 3, p. 42.
- ARUNCA MĂNUȘA VINTURILOR, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, (1967) nr. 4, p. 97.
- ARTAUD, ANTONIN: *Poet negru*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, (1967) nr. 9, p. 58.
- ASPENSTRÖM, WERNER: *Ultimul din*, în românește de Petre Stoica, VII (1967), nr. 4, p. 101—102.
- ATANASOVSKI, MIKO: *Întilnire*, în românește de Virgil Teodorescu, VI (1966), nr. 11, p. 96.
- AUDEN, W.H.: *În memoria lui W.B. Yeats*, în românește de Sorin Mărculescu, V (1965), nr. 12, p. 127—128.
- AUDIBERTI: *De-ar fi să mor, Temnița*, în românește de Ștefan Roll, V (1965), nr. 9, p. 84—85.
- AUGIER, ANGEL: *Che, viu*, în românește de Ion Frunzetti, VIII (1968), nr. 6, p. 125—127.
- AYMERICH, ANGELO FIGUERA: *Închisoarea*, în românește de Ilie Constantin, V (1965), nr. 6, p. 61.
- BACOVIA, G.: *Violete Dämmerung, Hebstblei, Winterblei, Gequält, Hitze, Einer Jungfrau, Erbleichend, Schlussgedicht*, în limba germană de Max Demeter Peyfuss, VIII (1968), nr. 12, p. 44—48.
- BAGRIANA, ELISAVETA: *Contrapunct, iubire, Din «Visuri de mansardă»*, în românește de Valentin Deșliu și Victor Tulbure, VI (1966), nr. 3, p. 70—71.
- BARRAL, CARLOS: *Vreau să încerci nelișițiile mele*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, V (1965), nr. 6, p. 64—66.
- BEZROUC, PETR: *Eu*, în românește de Virgil Teodorescu, VII (1967), nr. 12, p. 104—107.
- BLANCO, ANDRES ELOY: *Soare*, în românește de Ion Acsan, VI (1966), nr. 8, p. 132—133.
- BORGES, JORGE LUIS: *Rusia*, în românește de Florian Potra, VII (1967), nr. 10, p. 69.

- x x x, *Nu-ți pierde veacuri, Să dorm !*, în românește de Madeleine Fortunescu, VII (1967), nr. 12, p. 125—128.
- AHMATOVA, ANNA: *Alexandru la Theba*, x x x, (Voi ține toată viața minte), în românește de Madeleine Fortunescu, VI (1966), nr. 3, p. 69—70.
- ALBERTI, RAFAEL: *Liniei*, în românește de Tașcu Gheorghiu, VII (1967), nr. 4, p. 221.
- ALEXANDRE, VICENTE: *Mosafirul*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965), nr. 6, p. 47.
- ALONSO, DÁMASO: *Insomnie*, în românește de Aurel Rău, V (1965), nr. 6, p. 48.
- ANDRADE, JOSÉ CARRERA: *Cheia mării*, în românește de Ion Acsan, VI (1966) nr. 8, p. 133—134.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Corn de vinătoare*, în românește de Mihai Beniuc, Vasile Nicolescu, Const. Chioralia, Virgil Teodorescu, Tașcu Gheorghiu, Madeleine Fortunescu. *Al patrulea poem de taină, Ești tu, Iadul, Șarpele, Delfinul, Jăratecul, Elegie*, în românește de Nina Cassian. *Despre profeție*, în românește de Gellu Naum, *Pentru că mi-ai vorbit de viciu*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, VII (1968), nr. 10, p. 59—68, *Micul automobil*, în românește de Alexandru Baci, VIII (1968), nr. 11, p. 7—8.
- ARAGON, LOUIS: *Liliacul și rozele, Pentru tine, Roz și rezeda*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965), nr. 9, p. 48—51.
- ARP, HANS: *Coloana fără sfârșit*, în românește de Paul Teodorescu, VII (1967), nr. 3, p. 22.
- Aruncă mănua vînturilor*, în românește de Alexandru Baci, VII (1967), nr. 4, p. 97.
- ARTAUD, ANTONIN: *Poet negru*, în românește de Virgil Teodorescu, V (1956), nr. 9, p. 58.
- ASPENSTRÖM, WERNER: *Ultimul drum al pictorului Rousseau*, în românește de Petre Stoica, VII (1967), nr. 4, p. 221—222.
- ATANASOVSKI, MIKO: *Întîlnire*, în românește de Virgil Teodorescu, VI (1966), nr. 11, p. 96.
- AUDEN, W.H.: *În memoria lui W.B. Yeats*, în românește de Sorin Mărculescu, V (1965), nr. 12, p. 127—128.
- AUDIBERTI: *De-ar fi să mor, Temnița*, în românește de Ștefan Roll, V (1965), nr. 9, p. 84—85.
- AUGIER, ANGEL: *Che, viu*, în românește de Ion Frunzetti, VIII (1968), nr. 6, p. 125—127.
- AYMERICH, ANGELO FIGUERA: *Închisoarea*, în românește de Ilie Constantin, V (1965), nr. 6, p. 61.
- BACOVIA, G.: *Violete Dämmerung, Herbstblei, Winterblei, Gequält, Hitze, Einer Jungfrau, Erbleichend, Schlussgedicht*, în limba germană de Max Demeter Peyfuss, VIII (1968), nr. 12, p. 44—48.
- BAGRIANA, ELISAVETA: *Contrapunct, iubire, Din « Visuri de mansardă »*, în românește de Valentin Deșliu și Victor Tulbure, VI (1966), nr. 3, p. 70—71.
- BARRAL, CARLOS: *Vreau să încerc neliniștile mele*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, V (1965), nr. 6, p. 64—66.
- BEZROUC, PETR: *Eu*, în românește de Virgil Teodorescu, VII (1967), nr. 12, p. 104—107.
- BLANCO, ANDRÉS ELOY: *Soare*, în românește de Ion Acsan, VI (1966), nr. 8, p. 132—133.
- BORGES, JORGE LUIS: *Rusia*, în românește de Florian Potra, VII (1967), nr. 10, p. 69.

- BOSQUET, ALAIN: *Întoarcere, Pe marginea poemului, Ghetele*, în românește de Veronica Porumbacu, V (1965), nr. 9, p. 90—91.
- BOTTA, EMIL: *Herr Gram, Soledad, Komme, komme nicht*, în limba germană de Rolf F. Marmont, VIII (1968), nr. 3, p. 121—122.
- BOUSOÑO, CARLOS: *Visata Spanie*, în românește de Marcel Breslașu, V (1965), nr. 6, p. 55.
- BOUSQUET, JOE: *Fratele meu umbra, Clopotul întunericului*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, nr. 9, p. 82—83.
- BRECHT, BERTOLT: *Urmașilor*, în românește de Petre Stoica, V (1965), nr. 5, p. 53—55, *Și acum, după cel de al optulea tip de automobil*, în românește de Petre Stoica, VIII (1968), nr. 11, p. 8—9.
- BRETON, ANDRÉ: *Marele ajutor ucigaș, Un bărbat și o femeie absolut albi*, în românește de Gellu Naum, 5 (1965), nr. 9, p. 52—53.
- Uniunea liberă, Printre altele, Odă lui Charles Fourier*, în românește de Virgil Teodorescu, VI (1966), nr. 11, p. 5—13.
- BROCATO, CARLOS ALBERTO: *Portic*, în românește de Andrei Ionescu, VI (1966), nr. 8, p. 136.
- CADOU, RENÉ GUY: *Împușcării de la Chateaubriant, Sfânta Veronica*, în românește de Veronica Porumbacu, V (1965), nr. 9, p. 94—95.
- CAYROL, JEAN: *Pericol de moarte*, în românește de Vasile Nicolescu, V (1965), nr. 9, p. 86.
- CELAYA, GABRIEL: *Bună ziua, Lui Sancho Panza* în românește de Tașcu Gheorghiu
- CERNUDA, LUIS: *Cimitirul orașului*, în românește de Petre Stoica, VII (1967), nr. 6, p. 97.
- CHAR, RENÉ: *Inventatorii, Meteori robuști*, în românește de Gelu Naum, V (1965), nr. 9, p. 73—74.
- De nouă ori îi mulțumesc lui Vieira da Silva*, în românește de N. Argintescu-Amza, VII (1967), nr. 8, planșă.
- CIFUENTES, JORGE: *Lui Tudor Arghezi*, în românește de Andrei Ionescu, VII (1967), nr. 12, p. 23.
- x x x : *Cîntece din patru continente: Africa, Asia, Oceania, America*, antologie folclorică, în românește de Ilie Constantin, Viorica Nișcov, Miron Chirapol, Petru Sfetca, Ion Caraion, Ulvine și Ion Alexandru, Dan Constantinescu, Aisi Murat și Tașcu Gheorghiu, M. Djentemirov, Victor Tulbure, Daniel Popa, Petre Stoica, Florența Albu, Ion Acsan, Vasile Nicolescu, Francisc Păcurariu, Andrei Ionescu, Modest Morariu, Nina Cassian, VI (1966), nr. 5, p. 5—56.
- CLAUDEL, PAUL: *Baladă*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, *Porcul*, în românește de Mihai Șora, *Franța vorbește*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, V (1965), nr. 9, p. 30—35; *Oda întâia*, în românește de Ovidiu Cotruș, VII (1967), nr. 3, p. 51—57.
- Cantata pentru trei voci*, în românește de I. Igiroșianu, IX (1969), nr. 2, p. 33—43.
- COCTEAU, JEAN: *Bietul Jean, Gheb de inger*, în românește de Marcel Breslașu, V (1956), nr. 9, p. 42—43.
- Om șezînd*, în românește de Ion Caralon, VII (1967), nr. 1, p. 7.
- CORBIÈRE, TRISTAN: *(Bocetul lătrînd se abate)*, în românește de N. Argintescu, Amza, VIII (1968), nr. 4, planșă.
- CURCI, LUIS: *Întîlnirea, Lucrătorii pămîntului, Visul*, în românește de Dragoș Vrinceanu, IX (1969), nr. 2, p. 137—140.

- D'ALBA, AURO: *Vorbește automobilul*, în românește de Daniel Popa, VIII (1968) nr. 11, p. 12—13.
- DANTE,: *Divina comedie, Infernul, cîntul XXXIII*, în românește de Eta Boeriu, V (1965), nr. 5, p. 3—7.
Rime pentru Donna Pietra, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, V (1965), nr. 5, p. 13—19.
Alte rime de amor și epistole, în românește de Tașcu Gheorghiu, (V 1965) nr. 5, p. 20.
Șapte sonete din « Vita Nuova », în românește de Romulus Vulpescu, V (1965), nr. 5, p. 21—24.
- DARIO, RUBEN: *Cîntec de toamnă în primăvară, Lui Roosevelt, Aici lângă țărnul latin, Melancolie, De toamnă, Pentru Francisca*, în românește de Darle Novăceanu, VI (1966), nr. 3, p. 4—10.
- DESNSOS, ROBERT: *Cei patru fără gît, Pelicanul, Furnicarul, Petrus d'Aubervilliers*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965), nr. 9, p. 54—57.
- DIEGO, GERARDO: *Noapte albă*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, V (1965), nr. 6, p. 46—47.
- DYLAN, THOMAS: *Fern Hall*, în românește de Matei Călinescu, *Dragoste într-un azil*, în românește de Miron Chiropol, *A trecut o durere*, în românește de I. Dragomir, VI (1967), nr. 9, p. 118—121.
- ELIOT, T.S.: *Rapsodie într-o noapte cu vînt*, în românește de S.D. VII (1967), nr. 6, p. 26—28.
Little Gidding, în românește de Sorin Mărculescu, VII (1967), nr. 6, p. 28—30.
- ELUARD, PAUL: *Critica poeziei, Dreptate, Stingerea, Critica poeziei*, în românește de Virgil Teodorescu, V (1965), nr. 9, p. 44—46.
Tovarășilor mei tipografi, în românește de A.B. VI (1966), nr. 4, p. 28.
Iubita, în românește de Alexandru Baci, VI (1966), nr. 7, planșă.
Noaptea din urmă, Libertate, Moartea, Dragostea, Viața, Fără vîrstă, Curaj, în românește de Vasile Nicolescu, VIII (1968), nr. 4, p. 39—44.
- EMMANUEL, PIERRE: *Hodorogit de roși, Adam adormit*, în românește de Vladimir Colin, V (1965), nr. 9, p. 87.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Pentru lot, un păstor macedonian*, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966), nr. 9, p. 113.
- ESENIN, SERGHEI: *Versuri, Ceaslovul satelor, Stanțe*, în românește de Ioanichie Olteanu, V (1965), nr. 10, p. 5—15.
- EVTUȘENKO, EVGHENI: *De vorbă cu revoluția*, în românește de Vasile Nicolescu, VII (1967), nr. 10, p. 3—4.
Trimișii satelor merg la Lenin, în românește de Ioanichie Olteanu, V (1965) nr. 4, p. 3—6.
Cascada focului, în românește de Vasile Nicolescu, V (1965), nr. 7—8, p. 93—115.
- FARGUE, LÉON PAUL: *Pinze, felurite pinze, Urme*, în românește de Geo Dumitrescu, V (1965), nr. 9, p. 63—64.
- FEIJOS, SAMUEL: *Che*, în românește de Ion Frunzetti, VIII (1968), nr. 6, p. 125.
- FOLLAIN, JEAN: *Semne pentru călători, Bezna unei copilării, Clinii*, în românește de Eugen Jebeleanu, V (1965), nr. 8, p. 102—103.
- FOMBEURE, MAURICE: *Cînd merg feciorii să petreacă, Naivă*, în românește de Mihai Beniuc, V (1965), nr. 9, p. 92—93.
- FRÉNAUD, ANDRÉ: *Epitaf, Dușmănoasa mea dragoste, poezia, Cine-l stăpîniul?*, în românește de Petre Solomon, V (1965), nr. 9, p. 96—98.

- Cu ură dragostea mea poezia, *Cine posedă aici?*, Brandenburg, Dincalo de sat, Mi-am zidit casă ideală, Epitaf, în românește de Maria Banuș; *Popasul în poiană*, în românește de Petre Solomon, VIII (1968), nr. 12, p. 27—39.
- GANDOLFO, MIRTHA: *Colina trupului meu*, în românește de Veronica Porumbacu, VI (1965), nr. 8, p. 131.
- GAOS, VICENTE: 27, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, V (1965), nr. 6, p. 63—64.
- GOLL, YVAN: *Automamușii*, în românește de Petre Stoica, VIII (1968), nr. 11, p. 11.
- GONÇALVES, EGITO: *Arta poetică, Arhivele tăcerii, Cred că am fost făcuți să iubim, Pauza, Ascensorul, Orașul, Despre ce vă vorbesc, Moartea la interogatoriu, Mîine că-i duminică*, în românește de Tiberiu Utan, V (1965), nr. 12, p. 38—73, (cu o notă).
- GONZALVES, ANGEL: *Alt timp veni-va*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, V (1965), nr. 6, p. 62.
- GOYTISOLO, JOSÉ AUGUSTIN: *Nu știu cum*, în românește de Andrei Ionescu, V (1965), nr. 6, p. 48—49.
- GREGORIO, JUAN de: *Supraviețuitorul*, în românește de Andrei Ionescu, VI (1966), nr. 8, p. 134—135.
- GUILLEN, NICOLAS: *Che, comandantul*, în românește de Ion Frunzetti, VIII (1968), nr. 6, p. 130—131.
- GUILLEVIC: *Zidurile, Un vierme, Elefant*, în românește de A.C., V (1965) nr. 9, p. 100—101.
- GÜTERSLOH, ALBERT PARIS: *Pentru prima dată cu un automobil*, VIII (1968), nr. 11, p. 10.
- HAGHIURA, SAKUTARO: *O fată bolnavă sub fața pămîntului*, în românește de Dan Constantinescu, VI (1966), nr. 3, p. 105.
- HAJNAL, ANNA: *Pontus Euxinus, Abu Simbel*, în românește de Dan Constantinescu și A. Covaci, VII (1967), nr. 4, p. 222.
- HERNANDEZ, MIGUEL: *Sudoarea*, în românește de Teodor Balș, VI (1966), nr. 4, p. 13—14. *Romancero și cîntece de absență*, în românește de Teodor Balș, VII (1967), nr. 7, p. 29—37.
- HEYM, GEORG: *Rusia*, în românește de N. Argintescu-Amza, VII (1967), nr. 10, p. 68.
- HIERRO, JOSÉ: *Cîntec de leagăn pentru un deținut*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965), nr. 6, p. 55—57.
- HIKMET, NAZIM: *Frații mei...*, în românește de Daniel Popa, VI (1966), nr. 4, p. 37.
- HOLAN, VLADIMIR: *În curtea policlinicii*, în românește de Virgil Teodorescu, VII (1967), nr. 2, p. 142—143.
- HOLZER, MARIE: *Automobilul*, VIII (1968), nr. 11, p. 10—11.
- HORUGEI, D. NICO: *Să mergem, Doar clinii*, în românește de Dan Constantinescu, VI (1966), nr. 3, p. 102—103.
- IVANOVSKI, GOGO: *Acoperișurile*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, VI (1966), nr. 11, p. 93.
- IVANOVSKI, SRBO: *Războinicul*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș, VI (1966), nr. 11, p. 93—94.
- JACOB, MAX: *Vilonella, Incertitudini, Luna în culori de sînge*, în românește de Nina Cassian, V (1965), nr. 9, p. 39—41.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMON: *Muzica*, în românește de Vasile Nicolescu, V (1965), nr. 3, pliant. *Platero și cu mine* în românește de Ileana Vulpescu, VI (1966), nr. 1, p. 29—65.

- JONCKHEERE, KAREL: *Masa tăcerii, Coloana fără sfârșit, Poarta sărutului*, în românește de Petre Solomon, VIII (1967), nr. 3, p. 43.
- JOUE, PIERRE-JEAN: *Făptura*, în românește de Geo Dumitrescu, V (1965), nr. 9, p. 69.
- JÜNGER, FRIEDRICH-GEORG: *Vinului, Jocuri de ape*, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966), nr. 9, p. 112—113.
- KASSÁK, LAJOS: *Salonul 23*, în românește de Aurel Buteanu, VII (1967), nr. 2, p. 108—110.
- KOTEVSKI, IOVAN: *Piscul negru*, în românește de Virgil Teodorescu, VI (1966) nr. 11, p. 87—88.
- LAWRENCE, D.H.: *Înrudiri la broaște țestoase*, în românește de Sorin Mărculescu; *Relativitate, Hai să fim*, în românește de Ionel Marinescu; *Tragedia, Tot ce mai cer*, în românește de Tașcu Gheorghiu; *Islazul sălbatic*, în românește de Miron Chiropol; *Gențiană de creastă*, în românește de Dan Constantinescu, VI (1966), nr. 11, p. 34—38.
- LICHTENSTEIN, ALFRED: *Vilegiatura*, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966), nr. 9, p. 10.
- LORCA, FEDERICO GARCÍA: *Mica baladă a celor trei riuri, Peisaj, Tăcerea, Ghitara*, în românește de Romulus Vulpescu; *Drumul*, în românește de Teodor Balș; *Vinător*, în românește de Romulus Vulpescu; *La urechea unei fete, Diamantul, Farsa lui Don Pedro călare, Prima lacună, Urmează, A doua lacună, Ultima lacună, Odă la regele din Harlem, Poetul sosește la Havana, Vaca, Cascada plinsului, Gazelul dragostei deznădăjduite, Cîmp de lămii*, în românește de Teodor Balș, VI (1966), nr. 6, p. 6—19.
- LUIS, LEOPOLDO de: *Patria în fiecare zi*, în românește de Andrei Ionescu, V (1965), nr. 6, p. 60.
- MAIAKOVSKI, VLADIMIR: *Noi*, în românește de Cicerone Theodorescu, VI (1966), nr. 4, p. 11.
- MANDELȘTAM, OSIP: *Cel care a găsit o potcoavă*, în românește de Ioanichie Olteanu, VII (1967), nr. 6, p. 63—65.
- MARTÍNOV, LEONID: *Linște*, în românește de Tiberiu Utan, VII (1967), nr. 10, p. 31.
- MASTERS, EDGAR LEE: *Silver Spoon Anthology*, în românește de Ion Caralon, VI (1966), nr. 2, p. 135—137.
- MARINETTI, F.T.: *Automobil de curse*, în românește de Petre Solomon, VIII (1968), nr. 11, p. 5—6.
- MARCOSKI, MATEJA: *Ploile*, în românește de Ștefan Aug. Dolnaș, VI (1966), nr. 11, p. 95—96.
- MATVEEVA, NOVELLA: *Sufletul lucrurilor, Cîntec scoțian*, în românește de Madeline Fortunescu, VIII (1968), nr. 6, p. 175—176.
- MAXIMOVICI, DESANKA: *Toamna, Zi de iarnă*, în românește de Victor Tulbure, VI (1966), nr. 3, p. 73—74.
- MICHAUX, HENRI: *Un om pașnic, Îndeletnicirile mele*, în țara magiei, *Arabe*, în românește de Ion Caralon, V (1965), nr. 9, p. 70—72.
- MIEJELAITIS, EDUARDAS: *Imn dimineții*, în românește de Geo Dumitrescu, VII (1967), nr. 10, p. 29—30.
- MIKI, ROFU: *Clopot străbătînd nămeții*, în românește de Dan Constantinescu, VI (1966), nr. 3, p. 103.
- MONTALE, EUGENIO: *Quasi una fantasia, Mediterana, Adu-mi floarea soarelui, Arsenio, Sub ploale*, în românește de Dragoș Vrinceanu, VI (1966), nr. 9, p. 15—20.

- Către Xenia, în românește de Dragoș Vrînceanu, VIII (1968), nr. 9, p. 3—4.
- MORALES, RAFAEL, *Agonia tăunului*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965), nr. 6, p. 62—63.
- NORA EUGENIO de: *Spania*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965), nr. 6, p. 57—59.
- OKUDJAVA, BULAT: *Strada dragostei mele*, în românește de Ioanichie Olteanu, VII (1967), nr. 10, p. 31—32.
- Francois Villon, *Desene de copil*, în românește de Ioanichie Olteanu, VIII (1968), nr. 6, p. 170—172.
- OTERO, BLAS DE: *Fidelitate, În numele Spaniei, pace, Coral pentru Nicolai Vapșarov, De milă*, în românește de Eugen Jebeleanu, VI (1966), nr. 6, p. 44—46.
- PALAZZESCHI, ALDO: *Noiembrie*, în românește de Petru Sfetca, VII (1967), nr. 6, p. 87.
- PANERO, LEOPOLDO: *César Vallejo*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965) nr. 6, p. 53—54.
- PASTERNAK, BORIS: *Muzica*, în românește de Victor Frunză, V (1965), nr. 3 pliant.
- Vîntul, *Insomnia, Vara în oraș, Zi de vară*, în românește de Virgil Teodorescu, VI (1966), nr. 7, p. 4—7.
- Marburg, în românește de Victor Frunză, VII (1967), nr. 6, p. 13—15.
- PAVESE, CESARE: *Mările Sudului, Strămoșii, Copilul din mine, Pămînt rașu și pămînt negru, Tu ești ca un pămînt, Și tu, Ai un obraz, Nu știi, Noi netrebnicii, Anotimpul tău e întunericul, Ai un singe, Va veni moartea și va avea ochii tăi, You wind of March, Voi trece prin piața Spaniei, Trec diminețile, The cast will know*, în românește de Ion Caraion, VI (1966), nr. 7, p. 31—40.
- PAVLOVSKI, RADOVAN: *Vraja-băiat*, în românește de Virgil Teodorescu, VI (1966), nr. 11, p. 88—89.
- PAZ, OCTAVO: *Mișcare, Fulger în repaos*, în românește de Veronica Porumbacu VI (1966), nr. 8, p. 129—130.
- PÉRET, BENJAMIN: *Tinerele fete torturate*, în românește de Virgil Teodorescu, V (1965), nr. 9, p. 59.
- PÉGUY, CHARLES: *Tapiseria Maicii Domnului din Chartres*, în românește de Ștefan Aug. Dolnaș, VIII (1968), nr. 4, p. 9—16; *O noapte, tu, lată de ce îl iubim pe acești francezi*, în românește de Mihai Șora și Toma Pavel, VIII (1968) nr. 4 p. 16—18.
- PERSE, SAINT-JOHN: *Istoria regentului, Cronica*, în românește de Aurel Rău, V (1965), nr. 9, p. 65—66.
- Elogii, în românește de Aurel Rău, VIII (1968), nr. 4, p. 33—38.
- PIN, PATRICE de la TOUR de: *Zămisirea lui Ullin*, în românește de Ion Caraion, V (1965), nr. 9, p. 88—89.
- PIRRO, MARCELLO: *Sudul*, în românește de Petru Sfetca, VII (1967), nr. 6, p. 87.
- POBLETE, CARLOS: *Strălucirea aurului*, în românește de Tașcu Gheorghiu, VI (1966), nr. 8, p. 126.
- PONGE, FRANCIS: *Prosa de profundis*, IX (1969), nr. 2, p. 8—10.
- Pădure de tutun, Nonel*, în românește de Geo Dumitrescu, V (1965), nr. 9, p. 99.
- POPOVSKI, ANTE: *Goce Delcev*, în românește de Virgil Teodorescu, VI (1966), nr. 11, p. 90—93.

- POUND, EZRA: *Într-o stație de metrou, Femei în fața unui magazin, Într-un omnibuz din Londra*, în românește de I. Dragomir, VII (1967), nr. 6, p. 30—31.
- PRÉVERT, JACQUES: *Sărbătoarea continuă, Sărbătoare, Timp frumos*, în românește de Ioanichie Olteanu, V (1965), nr. 9, p. 75—78.
- Plimbarea lui Picasso*, în românește de Ion Caraion, VII (1967), nr. 1, p. 4—6.
- PROUST, MARCEL: *Chopin*, în românește de Al. Baciuc, V (1965), nr. 3 pliant.
- QUENEAU, RAYMOND: *Atita omenească sudoare, Pentru o artă poetică, Nicolas, ciine de experiență*, în românește de Ion Caraion, V (1965), nr. 9, p. 79-81.
- REBORA, ROBERTO: *Acum... e ascunsă*, în românește de Șt. Delureanu, VI (1966), nr. 4, p. 26.
- REMES, MANUEL MARTINEZ: *Cancionero popular taurino* (antologie), în românește de Romulus Vulpescu, VI (1966), nr. 10, p. 86—95 (cu o notă de R.V.).
- RETAMAR, ROBERTO FERNANDEZ: *Celălalt*, în românește de Andrei Ionescu, VI (1966), nr. 8, p. 136.
- REVERDY, PIERRE: *Miracol, Pentru totdeauna, Sub cel mai crâncen vînt*, în românește de Ion Caraion, V (1965), nr. 9, p. 36—37.
- RILKE, RAINER MARIA: *Ce tînr sint, Copilărie, Autoportret din anul 1906, Nașterea lui Venus, Morminte de hetaire, Sonetele către Orfeu*, în românește de Maria Banuș; XVII, 1, XVI, 1, II, 2, XXIX, 2, *Cînt despre mare, Cîntec de adormit, Torsul arhaic al lui Apollo, Călușeii, Lăuntru trandafirilor, Elegia cincea*, în românește de Dan Constantinescu, *Luminișuri, Veneția, Liniște bind, Cer fumuriu*, în românește de Ion Caraion; *Întrare*, în românește de Maria Magdalena Popa, V (1965), nr. 11, p. 37—54. *Muzica*, în românește de Dan Constantinescu, V (1965), nr. 3, pliant. *Din Rainer Maria Rilke*, în românește de Ion Barbu, V (1965), nr. 11, p. 61. (facsimil). *Înainte a unei ploii de vară*, 19, *Curtezana, Sonetul XVII, Sonetul XX, Sonetul XXI, Fără de preget*, în românește de N. Argintescu-Amza, VI (1966), nr. 12, p. 31—32. *Din «Sonetele lui Orfeu»* (IX, XVIII, XXII, XIII, VI, VII, XIV, XX, XXV, XXVII), în românește de Dan Constantinescu, VIII (1968), nr. 9, p. 90—95. *XVIII*, în românește de Dan Constantinescu VIII (1968), nr. 11, p. 4.
- SABA, UMBERTO: *Cinci poezii pentru jocul cu mingea*, în românește de Petru Sfetca, VI (1966), nr. 10, p. 19—21.
- SACHS, NELLY: *Și pretutindeni, Unul, Noaptea nopților*, în românește de Veronica Porumbacu, VI (1966), nr. 12, p. 115—117.
- SANDBURG, CARL: *Omul numerelor, Cunoașterea tăcerii*, în românește de Petre Solomon, V (1965), nr. 3, pliant.
- SANDBURG, CARL: *Oamenii cunosc...*, în românește de Tașcu Gheorghiu, VI (1966), nr. 4, p. 10.
- Brîncuși*, în românește de Petre Solomon, VII (1967), nr. 3, p. 26—27.
- Zgîrie-norii*, în românește de Petre Solomon, VII (1967), nr. 6, p. 13. *Portretul unui automobil*, în românește de Petre Solomon, VIII (1968), nr. 11, p. 8.
- SCÈVE, MAURICE: *Mal grabnic Rhonul*, în românește de N. Argintescu-Amza, VIII (1968), nr. 4, pliant.
- SCHRÖDER, RUDOLF ALEXANDR: *Sonet către o moartă*, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966), nr. 9, p. 111.
- SEFERIS, GHIORGHIOS: *Chipul destinului, Regret, Focuri de sinzlene, Frunze de plop, Matei Pascal printre trandafiri, Elena*, în românește de Aurel Rău, V (1965), nr. 4, p. 23—31 (cu o notă).
- SEGALEN, VICTOR: *Poeme*, în românește de Ștefan Aug. Dolnaș, VI (1966), nr. 1, p. 75—79.

- SEGHES, PIERRE: *Conducta de la Bassorah*, în românește de Tașcu Gheorghiu, V (1965), nr. 9, p. 104.
- SINERVO, ELVI: *Șuvoiul de fier*, în românește de Petre Stoica, VI (1966), nr. 4, p. 35.
- SITWELL, EDITH: *Cîntec, Colonelul Fantock*, în românește de Petre Solomon, V (1965), nr. 12, p. 148—151.
- SIVEDITIS, VICTOR: *Dimineața lumii, Ifigenia, Cum a fost*, în românește de Florența Albu, VII (1967), nr. 10, p. 123—128.
- SPENDER, STEPHEN: */O, nu lăsați/*, în românește de Tașcu Gheorghiu, VI (1966), nr. 4, p. 22.
- STADLER, ERNST: *Prostituată*, în românește de Petre Stoica, IX (1969), nr. 4, p. 132.
- SUPERVIELLE, JULES: *Matematici, Un bou cenușiu al Chinei, Ploaia și tiranii*, în românește de Nina Cassian V (1965), nr. 9, p. 67—68.
- Cîntecul dansatorului*, în românește de Vasile Nicolescu, VIII (1968), nr. 1, p. 145.
- SWINBURNE: *Ave atque vale*, în românește de Petre Solomon, VII (1967), nr. 11, p. 18—19.
- SIMAZAKI, TOSON: *Vulpe vicleană*, în românește de Dan Constantinescu, VI (1966), nr. 3, p. 105.
- TAGORE, RABINDRANATH: *Pășește singur*, în românește de D.S.; *Culesul roadelor*, în românește de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, VIII (1968), nr. 2, p. 81—84.
- TRAKL, GEORG: *Băiatul Elis, Pace și tăcere, Anif, Șapte cîntece ale morții, An, Noaptea, Melancolia, Întoarcerea acasă, Revelație și decădere*, în românește de Petre Stoica, VII (1967), nr. 2, p. 57—64.
- Sonia, Afra*, în românește de Petre Stoica, IX, (1969) nr. 4 p. 131—132.
- TUCHOLSKI, KURT: *După cinci ani*, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966) nr. 4, p. 31—32.
- TUÑÓN, RAUL GONZALES: *Epitaf pentru mormîntul unui muncitor*, în românește de Romulus Vulpesco, VI (1966), nr. 4, p. 32—33.
- TZARA, TRISTAN: *Crimă sportivă, Valul, Patruzeci de cîntece și necîntece* în românește de Sașa Pană, V (1965), nr. 9, p. 60—62.
- TVETAIEVA, MARINA: */Te voi smulge/, A săruta fruntea/, /Gingaș, gingaș/*, în românește de Nina Cassian, VI (1966) nr. 3, p. 72—73.
- VALÉRY, PAUL: *Elena, Silful, Interior*, în românește de Vladimir Colin, V (1965) nr. 9 p. 28—29.
- VAPŢAROV, NIKOLA: *Cinema*, în românește de Madeleine Fortunesco, V (1965), nr. 10, p. 64—65.
- VARELA, ALFREDO: *Militant, da !*, în românește de Tașcu Gheorghiu, VI (1966), nr. 8, p. 127—129.
- VOZNESENSKI, ANDREI: *Monologul unui pescar, Odă clevetitorilor*, în românește de Marin Sorescu, VIII (1968), nr. 4, p. 70—73.
- Maia*, în românește de M. Fortunesco, VIII (1968), nr. 1, p. 140—143.
- WEDEKIND, FRANK: *Prizonierul*, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966), nr. 9, p. 110.
- WEINERT, ERICH: *Cîntecul pietrelor pe caldarim*, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966), nr. 4, p. 34—35.
- WILLIAMS, CARLOS WILLIAM: *Tîndra gospodină* în românește de Petre Solomon, VIII (1968) nr. 11, p. 8.
- YAMAMURA, BOCIO: *Lacul, În cerul albastru, Solo*, în românește de Dan Constantinescu, VI (1966), nr. 3, p. 101—102.

YEATS, W.B.: *Leda și lebăda*, în românește de Marcel Breslașu; *Irlandei în vremea ce va să vină*, în românește de Aurel Covaci; *Virtejurile, Lapis-lazuli*, în românește de Dan Constantinescu, V (1965), nr. 12, p. 129—133.

Biserica și statul, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966) nr. 4, p. 8.

ZABOŁŃKI, NIKOLAI: *Despre frumusețea chipului omenesc*, în românește de Madeleine Fortunescu, VII (1967), nr. 10, p. 32.

ZADKINE: *La ville détruite*, în românește de Ileana Șoldea, VII (1967), nr. 4 p. 116.

ZUKMAYER, CARL, *Morituri*, în românește de Marcel Breslașu, VI (1966), nr. 9, p. 11.

III. PIESE DE TEATRU, SCENARII DE FILM

ADAMOV, ARTHUR: *În biră*, în românește de Silvia Kerim, VI (1966), nr. 12, p. 79—94 (cu o notă).

ALBEE, EDWARD: *Gingașa balanță*, în românește de Romulus Căplescu și Z. Florea, VIII (1968), nr. 8, p. 58—108.

Grămada de nisip, în românește de Alexandru Baci, IX, (1969) nr. 1, p. 78—83.

AMIDEI, SERGIO, FEDERICO FELINI, ROBERTO ROSSELINI: *Roma, oraș deschis*, în românește de Ștefan Delureanu, VIII (1968), nr. 5, p. 172—192.

ANDREEV, LEONID: *Măștile negre*, în românește de George Carpat, VI (1966), nr. 8, p. 65—89.

APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Sinii lui Tiresias*, în românește de Tașcu Gheorghiu, VIII (1968), nr. 10, p. 27—56.

ARRABAL, FERNANDO: *Pic-nic pe cîmpul de luptă*, în românește de Alexandru Baci, VII (1967), nr. 8, p. 107—116.

Guernica, în românește de Alexandru Baci, IX (1969), nr. 1, p. 67—77.

ARTAUD, ANTONIN: *Cenci*, în românește de George Banu, VIII (1969), nr. 4, p. 106—123.

BECKETT, SAMUEL: *Ce zile frumoase!*, în românește de I. Igiroșianu, V (1965), nr. 7—8, p. 152—171.

Ultima bandă de magnetofon, în românește de Alexandru Baci, VI (1966), nr. 12, p. 72—78.

Așteptîndu-l pe Godot, în românește de Gellu Naum, VIII (1968), nr. 3, p. 8—63.

BERG, ALBAN: *Wozzek*, libret după piesa lui Büchner, în românește de C. Cîrjan și Xenia Roman, V (1965), nr. 3, p. 148—163.

BRECHT, BERTOLT: *Cerșetorul sau cîinele mort*, în românește de Petre Stoica, IX (1969), nr. 1, p. 62—66.

BUZZATI, DINO: *Un caz clinic*, în românește de Cornel Mihai Ionescu, VII (1967), nr. 5, p. 12—52.

CAMI: *O femeie teribilă*, în românește de Constantin Olariu, VIII (1968), nr. 7, p. 57—59.

CAMUS, ALBERT: *Posedații*, după Dostoievski, în românește de Florica-Eugenia Condurachi, IX (1969) nr. 4 p. 133—153.

CERVANTES, MIGUEL de: *Judecătorul de divorțuri, Alegere de alcalde la Daganzo*, în românește de Ion Frunzetti, VI (1966), nr. 4, p. 173—188.

CHAPLIN, CHARLES: *Un rege la New York*, în românește de D. Ștefan, V (1965), p. 77—100.

- CLAUDEL, PAUL: *Proteu*, în românește de Anda Boldur, VII (1967), nr. 3, p. 92–103.
- Cap de aur, în românește de I. Igiroșianu, IX (1969), nr. 2, p. 87–124.
- COCTEAU, JEAN: *Mirii din Turnul Eiffel*, în românește de Tea Preda, VIII (1968), nr. 1, p. 92–101.
- DREYER, C. TH.: *Dies irae*, în românește de Ștefan Delureanu, V (1965), nr. 10, p. 66–78.
- HOFMANNSTAHL, HUGO von: *Moartea lui Tizian*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș și Ion Negoitescu, V (1965), nr. 11, p. 155–165.
- INCLÂN, VALLE: *Mari Gaila*, în românește de Angela Cismaș, VII (1976), nr. 8, p. 16–60.
- KISHON, EFRAIM: *Canalul Blaumilch*, în românește de Silviu Gallu, V (1965), nr. 7–8, p. 232–240.
- KLIMA, IVAN: *Castelul*, în românește de Jean Grosu, IX (1969), nr. 1, p. 115–150.
- LORCA, FEDERICO GARCIA: *Yerma*, în românește de Andrei Ionescu, VI (1966), nr. 6, p. 28–49.
- LUGOVSKOI, VLADIMIR: *Tinerețe*, în românește de Victor Frunză, VII (1967), nr. 10, p. 24–27.
- MAIAKOVSKI, VLADIMIR: *Povestea unui pistol*, în românește de Virgil Ștefăreanu, VII (1967), nr. 10, p. 70–81.
- MONTHÉRLANT, HENRY, de: *Războiul civil*, în românește de I. Igiroșianu, VI (1966), nr. 9, p. 28–67.
- MORAVIA, ALBERTO: *Ministrul și omul din lună*, în românește de Florian Potra, VI (1966), nr. 12, p. 95–107.
- MROZEC, SLAWOMIR: *Carol*, în românește de Radu Valter și Ștefan Hablinski, VI (1966), nr. 1, p. 145–155.
- NAGHIBIN, IURI: *Directorul*, în românește de Irina Vrabie, VIII (1968), nr. 11, p. 109–117.
- O'NEILL, EUGENE: *În drum spre Cardiff. Înaintea gustării de dimineață*, în românește de Petru Comarnescu, VI (1966), nr. 8, p. 113–125.
- PASOLINI, PIER PAOLO: *Mama Roma*, în românește de Ștefan Delureanu, VII (1967), nr. 7, p. 113–140.
- Corpul sacru al oaspetelui stăpînitor, în românește de Dragoș Vrînceanu, VIII (1968), nr. 8, p. 9–16.
- PAVESE, CESARE: *Drumul, Nemișiatul, Insula, Misterul, Potopul*, în românește de Ștefan Delureanu, VI (1966), nr. 7, p. 11–28.
- PICASSO, PABLO: *Dorința înhățată de coadă*, în românește de Romulus Vulpescu, VII (1967), nr. 1, p. 45–56 (cu o notă de R.V.).
- PIRANDELLO, LUIGI: *Uriașii munților*, în românește de Florian Potra, V (1965), nr. 12, p. 66–98.
- PRAGA, ANDREI: *Un Stradivarius pentru Brunnell*, în românește de Romulus Vulpescu, VII (1967), nr. 2, p. 145–151.
- ROZEWICZ, TADEUSZ: *Martorii sau Mica noastră stabilitate*, în românește de R.C.I., VI (1966), nr. 1, p. 128–143.
- SASTRE, ALFONSO: *La cinci după amiază*, în românește de Grigore Dima, VII (1967), nr. 8, p. 67–106.
- VALÉRY, PAUL: *Amphion*, în românește de Vasile Nicolescu, VIII (1968), nr. 1, p. 27–28.
- Sufletul și dansul, în românește de Tașcu Gheorghiu, VIII (1968), nr. 1, p. 8–25.

- VIAN, BORIS: *Cei care făuresc imperii*, în românește de Viorel Grecu, IX (1969), nr. 1, p. 85—113.
- WILDER, THORNTON, E: *Prinzul cel lung*, în românește de Sanda Râpeanu, VIII (1968), nr. 10, p. 169—180.
- ZAVATINI, CESARE: *Jurnalul unei femei*, în românește de D.I. Suchianu, V (1965), nr. 10, p. 101—115.

IV. STUDII, ARTICOLE DE CRITICĂ LITERARĂ, MISCELANEE, NOTE

- AHMATOVA, ANNA: Anna Ahmatova: Glasurile poezilor tineri, VI (1966), nr. 3, p. 183.
- ALBERTI: RAFAEL: Pagini antologice din opera lui Rafael Alberti, V (1965), nr. 7—8, p. 192—196 (Andrei Ionescu).
- ALBÉRÈS, R.M.: Cadran Mondial 3/1967
- ALECSANDRI, VASILE: Alecsandri, profil european, V (1965), nr. 9, p. 4—7 (G.C. Nicolescu).
- Vasile Alecsandri și Frederic Mistral, V (1965), nr. 9, p. 8—10 (Henry Jacquier).
- Alecsandri în cultura universală:
- U.R.S.S., V (1965), nr. 9, p. 11—12 (V. Rojdestvenski).
- Franța, V (1965), nr. 9, p. 12—15 (N.I. Popa).
- Polonia, V (1965), nr. 9, p. 15—17 (I.C. Chițimia)
- Bulgaria, V (1965) nr. 9, p. 17—19 (C. Velichi)
- Ungaria, V (1965), nr. 9 p. 19—20 (Szemler Ferenc)
- ANDREEV, LEONID: Leonid Andreev și opțiunea tragică, VI (1966), nr. 8, p. 91—98 Mircea Ciobanu).
- Dramaturgia lui Leonid Andreev și teatrul românesc, VI (1966), nr. 8, p. 98—102 (Ileana Berlogea).
- ANDREEV, VADIM: Cadran mondial 3/1966.
- ANTOLOGIA EXISTENȚIALULUI: Cadran mondial 2/1966.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME: Apollinaire, Cadran mondial 6/1965 (A.B.).
- Guillaume Apollinaire: Méditations esthétiques, VI (1966 nr. 1, p. 187 (Emil Manu).
- Cadran mondial 3/1966.
- Apollinaire, văzut de:
- Jean Cocteau, Andre Billy, în românește de Al. Baciu; Francis Carco, în românește de Nadia Lovinescu; Franz Hellens, în românește de Al. Baciu.
- V. Nezval, Ilya Ehrenburg, VIII (1968), nr. 10, p. 93—108.
- Lui Apollinaire, un monument din nimic, în românește de Vasile Nicolescu, VIII (1968), nr. 10, p. 109—125 (Michel Butor).
- Orchestrarea grafică a poemului, VIII (1968), nr. 10, p. 126—133 (Adrian Rogoz).
- Un teatru clasic, VIII (1968), nr. 10, p. 134—140 (Virgil Tănase).
- Apollinaire în România, VIII (1968), nr. 10, p. 141—143, (Geo Șerban)
- Aragon: Cadran mondial 1/1966.
- ARGHEZI, TUDOR: Texte omagiale de Al. Macedonski, B. Fundoiu, G. Căili-nescu, N. D. Cocea, E. Lovinescu, O. Goga, Tudor Vianu, VII (1967), nr. 8, p. 6—8.
- Omagiu lui Tudor Arghezi, V (1965), nr. 5, p. I—IV pliant (Șerban Cioculescu).
- În memoriam, VII (1967), nr. 8, p. 9—11 (Ion Dodu Bălan).

- Început și capăt de înțelepciune, VIII (1967), nr. 8, p. 12—14 (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).
- ARTAUD, ANTONIN: Antonin Artaud sau teatrul ca formă de viață, VIII (1968) nr. 4, p. 124—128 (George Banu).
- AUB, MAX: Le celle de Valverde, V (1955), nr. 11, p. 190 (A.I.).
- AUTOMOBILUL: Nașterea automobilului, în românește de S.D., VIII (1968), nr. 11, p. 120—129 (John B. Rae).
- Primul automobil, în românește de G.S., VIII (1968), nr. 11, p. 130—135 (Jules Romains).
- Noua mașină Citroën, în românește de G.H., VIII (1968), nr. 11, p. 136—138 (Roland Barthès).
- Această lume al cărei simbol este un automobil VIII (1968), nr. 11, p. 139—143 (Henri Lefebvre).
- Pledoarie pentru automobil, VIII (1968), nr. 11, p. 144—148 (Jean Albert Grégoire).
- Autostrada și orașul, în românește de Mircea Pădureleanu, VIII (1968), nr. 11, p. 149—154, (Lewis Mumford).
- Nori deasupra industriei americane, în românește de S.D. VIII (1968), nr. 11, p. 156—158 (John B. Rae).
- Circuit parizian — flash printre vedete, VIII (1968) nr. 11, p. 159—163 (Teofil Bălaj).
- Automobilul, instrument al destinului, VIII (1968), nr. 11, p. 164—169 (Georgeta Horodică).
- Psihologia vitezei, VIII (1968) nr. 11, p. 170—178 (Mircea Pădureleanu).
- Meditații metafizice pe tema automobil, VIII (1968), nr. 11, p. 179—186 (Imre Toth).
- Errou cinematografic, VIII (1968), nr. 11, p. 187—192.
- AVERCENKO: Universul comic al lui Avercenko, VIII (1967), nr. 2, p. 136—139 (N. Zega).
- AXIONOV, VASILII: Un prozator modern, V (1965), nr. 9, p. 121—123 (Tamara Gane).
- Vasilii Axionov: E vremea, iubito, VII (1967), nr. 7, p. 190.
- BABEL. Amintiri despre Babel, în românește de Tatiana Nicolescu, V (1965), nr. 11, p. 19—22 (V. Paustovski).
- BACOVIA, GEORGE: Despre structura poetică bacoviană, VI (1966), nr. 7, p. 185—188 (Ștefan Aug. Doinaș).
- BAECQUE ANDRE de: André de Baecque: Le théâtre d'aujourd'hui, VI (1966) nr. 6, p. 191 (Alexandru. Baciu).
- BALZAC, HONORÉ de: Balzac într-o nouă interpretare, VI (1966), nr. 3, p. 175—177 (V. Mogilescu).
- Cadran mondial, 3/1965.
- Ochiul divinator al lui Balzac, VII (1967), nr. 4, p. 16—17 (Dan Hăulică).
- BARTHES, ROLAND: Roland Barthes « Le degré zéro de l'écriture », V (1965) nr. 12, p. 218 (Alexandru Baciu).
- BAUDELAIRE, CHARLES: Cadran mondial, 1/1967.
- Implacabila chemare la ordine, VII (1967), nr. 11, p. 5—6 (Paul Verlaine).
- Un om al nopții, VII (1967), nr. 11, p. 6—7 — (Paul Claudel).
- Situația lui Baudelaire, VII (1967), nr. 11, p. 7—14 (Paul Valéry).
- Prefață la « Florile răului », în românește de Lida Igloșianu, VII (1967) nr. 11, p. 15—17 (André Gide).

- Din eseu despre Baudelaire, VII (1967), nr. 11, p. 17—18 (Jean Paul Sartre).
 Baudelaire ca forță persistentă, în românește de P.S. VII (1967), nr. 11, p. 20—21 (Aldous Huxley).
 Speranța de a descoperi ceva în plus, VII (1967), nr. 11, p. 21 (Valeri Briusov).
 Baudelaire gândind despre artă, VII (1967, nr. 11, p. 33 (Liliana Țopa)
 Marele neliniștit, VII (1967), nr. 11, p. 44—46, (George Hanganu).
 Colocviul Baudelaire — Cu Pierre Schneider despre « critica poetică » și arta modernă, VIII (1968), nr. 6, p. 159—164 (Sorin Alexandrescu).
 BEATRIZ, GUIDO: Beatriz Guido: El incendio y las visperas, V (1965) nr. 6, p. 187 (A.I.).
 BECKETT, SAMUEL: Accesibilitatea lui Beckett, V (1965), nr. 7—8, p. 137 138 (Horia Lovinescu).
 Structuri și ritmuri, V (1965), nr. 7—8, p. 146—150 (I. Igiroșianu).
 Beckett și iluzia izolării, V (1965), nr. 7—8, p. 139—144 (Dan Grigorescu).
 Beckett, Samuel: Destăinuiri, VIII (1968), nr. 3, p. 5—6.
 « Nimic mai mult decît ceea ce spune titlul », VIII. (1968), nr. 3, p. 7 (Horia Lovinescu).
 Despre Beckett, VIII (1968), nr. 3, p. 65—67 (Maurice Nadeau, Roger Blin).
 Așteptarea lui Beckett, VIII (1968), nr. 3, p. 68—79, (Nicolae Balotă).
 BELEAKOVA, ALLA: Alla Beleakova, VIII (1968), nr. 10, p. 14—15 (Tatiana Nicolescu).
 BENEDEK, ISTVAN: Cadran mondial 1/1966.
 BENSE, MAX: Max Bense: « Die präzisen Vergnügen », V (1965), nr. 6, p. 186 (L.V.).
 BERGGOLT, OLGA: Olga Berggolț: Nodul, VI (1966), nr. 1, p. 185.
 BIBESCU, MARTHA: Cu Martha Bibescu despre Marcel Proust și prietenii săi români, VIII (1968), nr. 4, p. 71—78 (Cornelia Ștefănescu)
 BITOV, ANDREI: Andrei Bitov: O copilărie atît de lungă, VI (1966), nr. 6 p. 192.
 BÍKOV, VASILÍ: Vasili Bikov: Povestiri din anii de foc, V (1965), nr. 9, p. 197—198 (George Carpat).
 BLAZAT, JEAN: Jean Blazat: Le faussaire, V (1965), nr. 6, p. 184—185 (G.S.).
 BLOY, LÉON: Léon Bloy, exeget al locurilor comune, VI (1966), nr. 11, p. 143—145 (Toma Pavel).
 BOCICARIOV, A: A Bocicariov: Emmanuil Kazakievici, VI (1966), nr. 3, p. 185.
 BOISDEFFRE, PIERRE de: Cadran mondial 6/1965.
 Pierre de Boisdeffre: Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui », VI (1966), nr. 2, p. 188 (G.S.).
 BONNEFOY, YVES: Fascinația eseului, VIII (1968), nr. 9, p. 186—187 (Aurel Dragoș Munteanu).
 BOREL, JACQUES: Jacques Borel: « Adorația », VI (1966), nr. 1, p. 172—175 (Georgeta Horodincă).
 BORGES, LUIS: Metodica unei fascinații, VI (1966), nr. 12, p. 172—173 (Aurel Stoicanu).
 Cadran mondial 2/1967.
 Prezentări de Alfonso Reyes, Jean Cassou, M. Nadeau, Valéry Larbaud, VII (1967), nr. 9, p. 57.
 Vizlunea lui Jorge Luis Borges, în românește de I. Igiroșianu, VII (1967), nr. 9, p. 104—109 (Victoria Ocampo).

- Jorge Luis Borges sau gilceava cărturarului cu lumea, VII (1967), nr. 9, p. 110—116 (Ștefan Aug. Doinaș).
- BOURNIQUEL, CAMILLE: Camille Bourniquel: Le lac, V (1965), nr. 12, p. 216 (G.Ș.).
- BOY-ZELENSKI, TADEUSZ: Cadran mondial 1/1966.
- BÖLL, HEINRICH: Cadran mondial 3/1967.
- BRESLAȘU, MARCEL: Marcel Breslașu, VI (1966), nr. 9, p. 103—104. Peste Styx, VI (1966), nr. 9, p. 105—107 (Gh. Tomozci). « Sporindu-ți al vieții scurt răstimp », VI (1966), nr. 9, p. 108—109 (Radu Popescu).
- BRETON, ANDRÉ: La dispariția lui André Breton, VI (1966), nr. 11, p. 4 (Virgil Teodorescu). Cadran mondial 6/1965.
- BRINCOURT, ANDRÉ: Brincourt André: La Télévision et ses promesses, V (1965), nr. 7—8, p. 265 (A.B.).
- BRODIN, PIERRE: Pierre Brodin: Scriitori americani de astăzi, VI (1966), nr. 3, p. 185—186 (Sanda Radian).
- BROGGUIN, LUIGI: Cadran mondial, 6/1965.
- BULGAKOV MIHAIL: O revelație a prozei fantastice, în românește de Dan Demetrescu, VII (1976), nr. 9, p. 139—141, (K. Simionov).
- BUNIN, Ivan: Poezia prozei, VII (1967), nr. 2, p. 42—47 (Tatiana Nicolescu).
- BURNETT, WITH și HALLIE: With și Hallie Burnett: The Modern Short Story, V (1965), nr. 12, p. 216—217 (E.M.).
- BUTOR, MICHEL: Cadran mondial, 3/1967. Prezentare, IX (1969), nr. 3 p. 35—46. (Dan Hăulică).
- BUZZATI, DINO: Dino Buzzati, VII (1967), nr. 5, p. 11 (C.M.I.). Algebra misterului, VII (1967), nr. 5, p. 63—67 (Cornel Mihai Ionescu).
- CAILLOIS, ROGER: Cadran mondial, 3/1967. Caillois Roger: Prestigiul și problemele visului, în românește de Sanda Răpeanu, VI (1966), nr. 5, p. 58—77.
- CALDWELL, ERSKINE: Cadran mondial, 2/1966.
- CĂLINESCU, GEORGE: G. Călinescu și critica literaturii străine, V (1965), nr. 6, p. 121—134 (Adrian Marino). Socratismul călinescian, V (1965), nr. 6, p. 112—113 (Marin Bucur). Dimensiunea interioară a universalității, V (1965), nr. 6, p. 115—120 (Vasile Nicolescu). Călinescu G.: Disociații, V (1965), nr. 6, p. 106—112. Călinescu, G.: Povestea unui pui de leu, V (1965), nr. 6, p. 136.
- CAMUS, ALBERT: John Cruickshank: Albert Camus and the Literature of Revolt, V (1965), nr. 6, p. 182 (S.D.). Camus în « Carnetele » sale, VI (1966), nr. 6, p. 123—126 (Valeriu Răpeanu). Strălnul sau punctul zero, VIII (1968), nr. 4, p. 172—178 (Georgeta Horodincă).
- CAPOTE TRUMAN: Mitul adolescenței, V (1965), nr. 9, p. 124—135 (Georgeta Horodincă). Cadran mondial, 10/1965.
- CARPENTIER, ALEJO: Alejo Carpentier și N. Guillén în Franța, V (1965), Cadran mondial. Cadran mondial 11/1965. Marginalii la Carpentier, VII (1967), nr. 1, p. 124—129. (Andrei Ionescu).
- CARUNUNGAN, AI. CELSO: Celso Ai. Carunungan: Like a Big Brave Man, V (1965), nr. 6, p. 180—181 (Ceașu Marlana).

- CELA, CAMILO JOSÉ: Note în jurul unei presupuse imprudențe, în românește de Ioana Zlotescu-Cioranu, VII (1967), nr. 8, p. 148—150.
- CÉLINE, FERDINAND: Căzul Céline, VIII (1968), nr. 9, p. 97—107 (Nicolae Balotă).
- CERVANTES: Homer și Dante al Spaniei, VI (1966), nr. 4, p. 164—170.
Cervantes, un simbol al omului VI (1966), nr. 4, p. 190—201 (Ion Frunzetti).
Cervantes, sinteză spaniolă și europeană, VI (1966), nr. 4, p. 206—209 (Zoe Dumitrescu-Bușulenga).
Don Quijote în viziunea lui Unamuno, VI (1966), nr. 4, p. 210—218 (Ștefan Delureanu).
Don Quijote — Homo barocus, VI (1966), nr. 8, p. 170—173, (Cornel Mihai Ionescu).
- CHEDID, ANDRÉ: André Chedid, L'étroite peau, V (1965), nr. 9, p. 204 (A.B.).
- CHICHARRO, CESAR RODRIGUEZ: Cesar Rodriguez Chicharro: Estudios literarios, V (1965), nr. 12, p. 217 (A.I.).
- CHEEVER, JOHN: John Cheever și romanul american, V (1965), nr. 12, p. 203—206 (Virgil Nemoianu).
- CHOPIN: Gide André: Note despre Chopin, în românește de Șt. Delureanu, VI (1965), nr. 3, pliant.
- CLAIBORNE, CRAIG: Cadran mondial 1/1966.
- CLAUDEL, PAUL: Paul Claudel: Reflecții asupra poeziei, în românește de Marin Bucur, VII (1967), nr. 3, p. 59—82.
- CLAUDEL, PAUL: Cadran mondial 7—8/1965, 9/1965, 3/1966.
Poezia între Animus și Anima, VII (1967), nr. 3, p. 58—61 (Marin Bucur).
Paul Claudel sau poezia ca ființă, VII (1967), nr. 3, p. 83—90 (Nicolae Balotă).
Tăcere pentru Claudel, IX (1969), nr. 2, p. 5—8 (Saint John-Perse).
Celălalt Claudel, IX (1969), nr. 2, p. 11—14 (Maurice Blanchot).
Formidabila lui bonomie... IX (1969) nr. 2, p. 14—17 (Darius Milhaud).
Ceea ce aș fi vrut să spun mai bine, IX (1969), nr. 2 p. 17—19 (Eugen Ionescu).
Un Claudel care trăiește, IX (1969), nr. 2, p. 19—21 (Jean-Louis Barraute).
Claudel, IX (1969), nr. 2, p. 32 (Stanislas Fumet).
Claudel și universul culturii chineze, IX (1969), nr. 2 p. 56—64 (Gilbert Gadoffre).
Deconfeșionalizarea lui Paul Claudel, IX (1969), nr. 2, p. 65—72 (I. Igi-roșianu).
Claudel și cetatea Ideală, IX, (1969), nr. 2, p. 73—82, (Ovidiu Cotruș).
Irupția geniului, IX (1969), nr. 2, p. 83—86.
Cu Blaga despre un spectacol Claudel, IX (1969), nr. 2 p. 125—126 (George Hanganu).
La Villeneuve-sur-Fere, IX (1969), nr. 2, p. 126—128 (Anda Boldur.).
Întâlniri sub semnul lui Claudel, IX (1969), nr. 2, p. 128—130 (I.I.).
- COCTEAU, JEAN: Cadran mondial 3/1967, 7/1966.
- COMES, VARȘOVIA 1966: O literatură pentru toți, VI (1966), nr. 12, p. 4—14 (Pierre de Bolsdeffre).
Unversalismul culturii și a literaturii naționale VI (1966), nr. 12, p. 14—21 (Jan Blonski).

- Vocația clasică a literaturii române, VI (1966), nr. 12, p. 22—26 (Vladimir Streinu).
- Critică și sinteză, VI (1966), nr. 12, p. 27—30 (Dan Hăulică).
- CONRAD, JOSEPH: Tălmăciri din Joseph Conrad, V (1965), nr. 7—8, p. 260—262 (Al. Baci).
- CONSTANTINESCU, POMPILIU: Arghezi, Tudor: Pompiliu Constantinescu, V (1965), nr. 7—8, p. 21—22.
- CORREIA, ROMAN: Un roman picaresc contemporan, VI (1966), nr. 12, p. 168—169 (Andrei Ionescu).
- COȘBUC, G.: Orizontul lui Coșbuc, VI (1966), nr. 9, p. 6—13 (Al. Husar).
- CRITICA MARXISTĂ: Critica marxistă și avangarda literară, VI (1966), nr. 1, p. 123—126 (N. Tertulian).
- CROCE, BENEDETTO: Benedetto Croce și obiectul criticii literare, VI (1966), nr. 2, p. 141—147 (Adrian Marino).
- DANTE, ALIGHIERI: « Rimele pietroase », în românește de Nicolae Balotă, V (1965), nr. 5, p. 8—12 (Nataliono Sapegno).
- Dante și « spiritualii » franciscani, VI (1965), nr. 5, p. 25—26.
- La Congresul internațional de studii dantești, V (1965), nr. 5, p. 27—29 (Al. Balaci).
- Elemente moderne în arta lui Dante, V (1965), nr. 5, p. 161—165 (Edgar Papu).
- Actualitatea poeziei lui Dante, V (1965), nr. 5, p. 165—169 (Nicolae Balotă).
- Dante în România, V (1965), nr. 5, p. 169—176, (Manu Emil).
- Dante, erou macedonskian, V (1965), nr. 5, p. 180—181 (Geo Șerban).
- Studiile dantești în Italia, de la De Sanctis la Sapegno, V (1965), nr. 5, p. 176—180 (Ștefan Delureanu).
- Cadran mondial 12/1965.
- Alexandru Balaci: « Dante » VI (1966), nr. 6, p. 158—162 (Andrei Ionescu).
- Studii italiene, VI (1966), nr. 6, p. 184—185 (Constantin Ioncică).
- DARIEN, GEORGE: Cadran mondial, 2/1966.
- DARIO, RUBEN: Itinerarul uman și liric al lui Ruben Dario, VI (1966) nr. 3, p. 11—17 (Paul Al. Georgescu).
- « Îmblinzitorul de cuvinte » și modernismul hispanic (VI (1966), nr. 3, p. 18—23 (Andrei Ionescu).
- Ruben Dario și America Latină, VI (1966), nr. 3, p. 161—164 (Doina Păcurariu).
- Ruben Dario în România VI (1966), nr. 3, p. 164—167 (Oana Gavrilescu).
- De la FERTÉ, ETIENNE COCHE: Etienne Coche de la Ferté: Hugo von Hofmannsthal, VI (1966), nr. 3, p. 184 (G.Ș.).
- DESNOS, ROBERT: Cadran mondial 12/1966.
- DIETEL, GÜNTHER: Günther Dietel: Reiseführer für Lietraturfreunde, V (1965) nr. 6, p. 184 (P.S.).
- DODERER, HEIMITO von: Die Merowinger oder die totale Familie, VI (1966), nr. 6, p. 190 (L.V.).
- Cine este « om » în adevăratul înțeles al cuvântului, VII (1967), nr. 11, p. 89—90 (Michael Springer).
- Un « credincios al vlieții », VII (1967), nr. 11, p. 91—94 (Mihail Isbășescu).
- DOLCI, DANILO: Cadran mondial 3/1965.
- DOLGUȘEVA, LILIA: Traduceri din literatura română peste hotare, VI (1966), nr. 3, p. 170—172.

- DOMBROVSKA, MARIA: Cadran mondial, 7—8/1965.
- DOMENACH, J.M.: Destinele tragicului, IX (1969), nr. 2, p. 186—190 (George Banu).
- DOMMERGUES, PIERRE: Pierre Dommergues « Les écrivains américains d'aujourd'hui », VI (1966), nr. 3, p. 183 (Al. Baciuc).
- DOS PASSOS, JOHN: Cadran mondial 3/1965.
- DOSTOIEVSKI, F.M.: Realism și parabolă, IX (1969), nr. 4, p. 9—31 (G. Călinescu).
- Religia suferinții, în românește de Al. Baciuc, IX (1969), nr. 4, p. 33—35 (E.M. Vogüe).
- Dostoievski, o ipoteză, în românește de Tatiana Nicolescu, (1969), nr. 4, p. 37—39 (Victor Slovski).
- Extazul demonismului, în românește de L. Voita, IX (1969), nr. 4, p. 39—47 (Thomas Mann).
- Imaginea durerii, IX (1969), nr. 4, p. 48—49 (Tudor Vianu).
- Călăuza prin infern, în românește de Geo Șerban, IX (1969), nr. 4, p. 49 (Jacques Rivière).
- Jucătorul, eseu, în românește de Cornelia Ștefănescu IX (1969), nr. 4, p. 50—55 (Michel Butor).
- Dostoievski și tragedia, în românește de Tatiana Nicolescu, IX (1969), nr. 4, p. 57—59 (D. Merejkovski).
- Eschil și clasicitatea lui Dostoievski, în românește de Ștefan Delureanu, IX (1969), nr. 4, p. 59—61 (Leone G. Ginsburg).
- Marile lumi ale poeziei, în românește de Ștefan Delureanu, IX (1969), nr. 4, p. 62 (Cesare Pavese).
- Dante și romanul polifonic al lui Dostoievski, în românește de Tatiana Nicolescu, IX (1969), nr. 4, p. 63—66 (M. Bahtin).
- Balzac, Stendhal, Dostoievski, în românește de Al. Baciuc, IX (1969), nr. 4, p. 67—70 (André Gide).
- De la romanul « gotic » la realismul tragic-fantastic al lui Dostoievski, în românește de Geo Șerban, IX (1969), nr. 4, p. 75—92 (George Steiner).
- ... « Cel mai mare dintre toți romancierii » în românește de Al. Baciuc, IX (1969), nr. 4, p. 95 (Gaëtan Picon).
- Proorocul, IX (1969), nr. 4, p. 93—94 (L. Leonov).
- Prima expresie a unui antagonism, în românește de Tea Preda, IX (1969), nr. 4 p. 96—97 (Dominique Arban).
- Confruntare cu Proust, în românește de Andrei Ionescu IX (1969), nr. 4, p. 99—102 (Ortega y Gasset).
- De la Dostoevski la Kafka, în românește de Al. Baciuc, IX (1969), nr. 4, p. 102—109 (Nathalie Sarraute).
- Odiseea fără calități, în românește de Geo Șerban, IX (1969), nr. 4, p. 109—110 (A. Moravia).
- Dostoevski și iluziile individualismului contemporan în românește de Tea Preda, IX (1969), nr. 4, p. 115—118 (René Girard).
- Repere dostoevskiene în expresionismul german, IX (1969), nr. 4, p. 119—129 (Petre Stoica).
- Camus și Dostoevski, IX (1969), nr. 4, p. 153—156 (Valeriu Răpeanu).
- Dostoevski și Faulkner, IX (1969), nr. 4, p. 209—212 (Mircea Ivănescu).
- Dostoevski și Faulkner, IX (1969), nr. 4, p. 213—215 (Virgil Trei note împotriva lui Dostoevski, IX (1969), nr. 4, p. 213—215 (Ierolim Șerbu).
- Nemolanu).
- Jurnal dostoevskian, IX (1969), nr. 4, p. 213—215 (Ierolim Șerbu).

- Arghezi, înaintaş al tălmăcirilor româneşti din Dostoievski, IX (1969), nr. 4, p. 222-224 (Andrei Brezianu).
- DROIT, MICHEL: Michel Droit: Le retour, V (1965), nr. 6, p. 188 (G.S.).
- DURAS, MARGUERITTE: Prezentare, VI (1966), nr. 1, p. 81 (G.H.).
- DURRELL, LAWRENCE: Geneza unei tetralogii, VIII (1968), nr. 9, p. 7-12 (S. D.).
- Alexandria: Eros, Agape, Agon, VIII (1968), nr. 9, p. 12-18 (Cornel Mihai Ionescu).
- DÜRRENMATT, FR: Dürrenmatt şi legile romanului poliţist, VI (1966), nr. 5, p. 100-103 (P.N.).
- Naivul Archilochos sau parodia micului burghez, VII (1967), nr. 1, p. 132-134 (Mihai Isbăşescu).
- DYLAN, THOMAS: Thomas Dylan, mit şi viziune, VII (1967), nr. 9, p. 135-138 (S. D.).
- ECOURI ROMÂNEŞTI: Austria: VI, 1966, nr. 4, p. 220-223 (Tatiana Nicolescu, C. Velichi, L. Voita).
- Belgia: VII (1967), nr. 8 p. 175-176.
- Bulgaria: Cadran mondial 10/1965.
- Cehoslovacia: Cadran mondial 10/1965.
- Italia: Prezenţe literare româneşti în Italia, VI (1966), nr. 12, p. 169-171 (C. Ioncică).
- R.F.G.: Prezenţe româneşti în RFG şi Austria, IX (1969) nr: 3, p. 191-192 (L.V.).
- Scandinavia: Cadran mondial 12/1965.
- U.R.S.S.: Cadran mondial 10/1965, Cadran mondial 12/1965. Pe teme contemporane, VI (1966), nr. 1, p. 182-184 (T.N.).
- Cadran mondial 2/1967.
- Traduceri sovietice din literatura română, VIII, 1968, nr. 9, p. 190-192, (L. Dolguşeva).
- EDDA: Cadran mondial 12/1966.
- EDSCHMID, KASIMIR: Kasimir Edschmid: Italienische Gesänge, VI (1966) nr. 1, p. 186 (L.V.).
- EHRENBURG, ILYA: « Oameni, ani viaţă », VI (1966), nr. 3, p. 167-170 (Tatiana Nicolescu).
- ELIADE, MIRCEA: Un filozof al miturilor, VII (1967), nr. 9, p. 4-5 (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).
- Pe dimensiunea timpului interior, VII (1967), nr. 9, p. 22-24 (Ştefan Bănulescu).
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: Cadran mondial 11/1966.
- ERASMUS: Erasmus, critic al « armelor », VI (1966), nr. 11, p. 155-162 (Adrian Marino).
- ESCARPIT, ROBERT: Cadran mondial 9/1965) (a.b.).
- ESENIN, SERGHEI: În memoria lui Serghei Esenin, V (1965), nr. 10, p. 22-26 (Şerban Cioculescu).
- Vă place Esenin?, V (1965), nr. 10, p. 48-52 (A. Kövary).
- Poezia lui Esenin în România, V (1965), nr. 10, p. 53-56 (Tatiana Nicolescu).
- Esenin din punct de vedere britanic, V (1965), nr. 10, p. 57-58 (John Lewis).
- Personificarea poeziei, V (1965), nr. 10, p. 59 (Pavel Matev).
- Poetul clasificator, V (1965), nr. 10, p. 59 (Jan Zabrană).
- Esenin în Italia, V (1965), nr. 10, p. 60 (Dragoş Vrăncianu).

- EXPOZIȚII:** Expoziții literare la Leningrad, Cadran mondial 3/67.
Expoziții franco-sovietice, Cadran mondial 6/1965)
- EXPRESIONISM:**
Expresionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, V (1965), nr. 7—8, p. 265—266 (P. Stoica).
- FAULKNER, WILLIAM:** Cadran mondial 2/1966, 1/1967.
- FAURE, ELIE:** « Elie Faure, acest precursor », V (1965), nr. 12, p. 200—201, (Al. Baci).
- FEDERSPIEL, JÜRG:** Jürg Federspiel: Orangen und Tode, VI (1966), nr. 6, p. 190 (L. Volta).
- FICKER, LUDWIG:** Cadran mondial, 6/1965 (P.S.).
- FRANȚA:** Franța, VIII (1968), nr. 4, p. 4—7 (Dan Häulică).
Patria mea, VIII (1968), nr. 4, p. 8 (Charles Péguy)
Catedrala urcă de pretutindeni, în românește de Al. Baci, VIII (1968), nr. 4, text de Elie Faure la Catedrala din Chartres, planșe.
Scrisori din Paris, în românește de Sanda Răpeanu, VIII (1968), nr. 4, p. 45—47 (R.M. Rilke).
Nevoia de Paris, în românește de Andrei Ionescu, VIII (1968), nr. 4, p. 47—48 (Ruben Dario).
Ideea franceză de civilizație, în românește de Al. Baci VIII (1968), nr. 4, p. 49—50 (Ernst Robert Curtius).
Un oraș în alexandrină, în românește de Geo Șerban, VIII (1968, nr. 4, p. 51—55 (C.F. Ramuz).
Geometrie și finețe, în românește de A.I. VIII (1968), nr. 4, p. 58—67 (Henry Miller).
Sociabilitatea franceză, în românește de Tatiana Nicolescu, VIII (1968), nr. 4, p. 65—657 (Ilya Erhenburg).
Pieton al Parisului, VIII (1968) nr. 4, p. 68—69 (Eugen Ionescu) cu o prezentare de Geo Șerban.
- FRANZEN, ERICH:** Erich Franzen: Aufklärungen, V (1965), nr. 7—8, p. 266 (P.S.).
- FRAZER, JAMES:** Prometeu primitiv, VI (1966), nr. 1, p. 165—171 (C.I. Gullian)
- FRÉNAUD, ANDRÉ:** Ambiția poetului, VI (1966), nr. 6, p. 173—175 (Modest Morariu).
André Frénaud, peregrinul VIII (1968), nr. 12, p. 40—43 (Marla Banuș).
- FREUND, PHILIP:** Arta de a citi, VI (1966), nr. 6, p. 181—184 (Doina Graur).
- FROST, ROBERT:** Robert Frost: In the Clearing VI (1966), nr. 2, p. 148—152 (S. D.).
Robert Frost: Educația prin poezie, în românește de Mihail Rădulescu, VI (1966), nr. 12, p. 48—54.
- FUNDOIANU, B:** Cadran mondial 12/1965.
- GALINA, LADO:** O tânără scriitoare bulgară, V (1965) nr. 12, p. 209—210 (Constantin V.).
- GARD, ROGER MARTIN du:** Cadran mondial 9/1965.
- GENET, JEAN:** Căzul Jean Genet. VIII (1968), nr. 7, p. 12—15 (Georgeta Horodincă).
- GENTINO, OCTAVIO:** Octavio Gentino: Chullica, V (1965), nr. 6 p. 18.
- GERGELY, SANDOR:** Cadran mondial 9/1966 (Ilie Barbu).
- GIONO, JEAN:** Glono, mag și rapsod al universului bucolic, VIII (1968) nr. 6, p. 118—119 (Pericle Martinescu).
- GOERING, REINHOLD:** Reinhold Goering: Seeschlacht, VI (1966), nr. 6, p. 192 (LV)

- GOETHE, W.: Cadran mondial, 1/1966.
- GOLL, YVAN: Yvan Goll, Ausgewählte Gedichte, V (1965), nr. 6, p. 183 (Petre Stoica).
- GORKI, MAXIM: Gorki și Leonid Andreev: Corespondență inedită, VI (1966), nr. 2, p. 158.
Arhiva lui Gorki, VI (1966), nr. 6, p. 84—86 (S. Zimina).
«Azilul de noapte» în perspectiva actuală, VIII (1967), nr. 7, p. 164—168 (Galina Maievski).
- Amurgul, delirul și moartea lui Gorki, în românește de R. Locusteanu, VIII (1968), nr. 3, p. 75—80 (György Rado).
- O prietenie memorabilă: Rolland și Gorki, VIII (1968), nr. 3, p. 81—85.
- Gorki și «Frații Serapion», în românește de Tatiana Nicolescu, VIII (1968), nr. 3, p. 86—90.
- Panaît Istrati, Maxim Gorki, Nikos Kazantzakis, VIII (1968), nr. 3, p. 91—95 (Al. Oprea).
- GRAVES, ROBERT: Cadran mondial 3/1966.
- GREENE, GRAHAM: Graham Greene: «Comedianții», VI (1966), nr. 9, p. 181—185 (Petre Solomon).
- GUARNIERI, SILVIO: Silvio Guarnieri, VI (1966), nr. 3, p. 76 (Florian Potra).
- GUIDICI, GIOVANNI: Cadran mondial 3/1966.
- GUILLÉN, NICOLÁS: Cadran mondial, 11/1965.
- HAEDENS, KLÉBER: Kléber Haedens, Paradoxe sur le roman, V (1965), nr. 9, p. 204 (Al. Baciuc).
- HAMMARSKJÖLD, DAG: Cadran mondial 7/1966.
- HAVEL, RUDOLF: Rudolf Havel și Jiri Opelik: Slovník Ceských spisovatelů, VI (1966), nr. 3, p. 186 (G. Călin).
- HELLER, ERICH: Erich Heller: Studien zur modernen Literatur, (VI (1966), nr. 1, p. 187 (L. Voita).
- HÉMÉRY, JEAN-CLAUDE: Jean Claude Héméry și biografia disperării, VII (1967) nr. 7, p. 169—172 (Aurel Dragoș Munteanu).
- HEMINGWAY, ERNEST: Ernest Hemingway: To Have and Have not, V (1965), nr. 6, p. 182 (S.D.).
Cadran mondial, 7—8/1965.
Hemingway, postum, VI (1966), nr. 3, p. 25—27 (Ion Caraion).
The literary reputation of Hemingway in Europe VI (1966), nr. 3, p. 186.
Casa memorială, «Hemingway» din Havana, VII (1967) nr. 10, p. 131—132 (Amicia Melland).
- HERNÁNDEZ, MIGUEL: Amintirea lui Hernandez, articole omagiale de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pablo Neruda, în românește de S.V. VII (1967), nr. 7, p. 38—40.
«Componența dură și perenă a marii noastre poezii» VII (1967), nr. 7, p. 41—44 (Silvia Viscan).
- HESSE, EVA: Cadran mondial, 1/1966.
- HOLAN, VLADIMIR: Vladimir Holan laureat al premiului Taormina, 1966 (VII (1967), nr. 2, p. 140—141 (Jean Grosu)).
- HARINGER, JAKOB: Jakob Haringer, un vagabond sublim, VIII (1968), nr. 2, p. 184 (Petre Stoica).
- IONESCU, EUGEN: Philippe Senart: Ionesco, V (1965), nr. 9, p. 198/200, (B. Elvin).
Cadran mondial 12/1965.
- IORGA, NICOLAE: Nicolae Iorga și marile vizituri istorice V (1965), nr. 12, p. 7—11 (Ion Nestor).

- N. Iorga, istoric al culturii europene, V (1965, nr. 12 p. 13—24 (Eugen Stătescu)
- ISTRATE, PANAIT: Redescoperirea lui Panait Istrati, IX (1969), nr. 3, p. 154—160 (Al. Oprea).
- IVANOV, VSEVOLOD: Vsevolod Ivanov: Povestiri siberiene, VI (1966), nr. 7, p. 190.
- JIMENEZ, JUAN RAMON: Prezentare, VI (1966), nr. 1. p. 25—27 (Andrei Ionescu).
O poezie a spontaneității conștiinței, IX (1969), nr. 3, p. 109—113 (Andrei Ionescu).
- JOHANIDES, JAN: Jan Johanides: Viața particulară, VI (1966), nr. 3, p. 181—182 (G. Călin).
- JONES, HOWARD MUMFORD: Howard Mumford Jones: O Strange New World, V (1965), nr. 12, p. 216 (E.M.).
- JOHANDEAU, MARCEL: Cadran mondial 7/1966.
- JOYCE, JAMES: Cadran mondial 3/1966
Despre Giacomo... (VIII (1968), nr. 6, p. 14—18 (G.C. Săndulescu).
Epifanie și structură la Joyce, VIII (1968), nr. 6, p. 20—27, (G.C. Săndulescu).
- Joyce-Svevo, profesor și elev, VIII (1968), nr. 6, p. 29—34 (S. D.).
- JÜNGER, ERNST: Ernst Jünger și jurnalul ca formă de viață, VIII (1968), nr. 5, p. 125—128 (Petre Stoica).
- KAFKA, FRANZ: « Znamia » despre Kafka, destinul și opera sa, V (1965) nr. 5, p. 188—189 (Mircea Ciobanu).
Cadran mondial 7—8/1965, 1/1966, 3/1966.
« Procesul » lui Kafka, VI (1966), nr. 6 p. 163—165 (Edgar Papu).
Un alt Kafka, VII (1967) nr. 12, p. 90—96 (Pavel Câmpeanu).
Max Brod despre « America », VIII (1968), nr. 3, p. 185—186.
- KAYAFIS, CONSTANTIN: Cadran mondial 1/1966.
- KAZAKIEVICI, EM.: În jurul « Colegiului extern », VII (1967), nr. 10, p. 42—45 (Liubov Jak).
- KESZI, IMRE: Cadran mondial 12/1965.
- KINDERMANN, HEINZ: Theatergeschichte Europas, V (1965), nr. 7—8, p. 254—260 (Ileana Berlogea).
- KLIMA IVAN: Prezentare, IX (1969), nr. 1, p. 114 (J.G.).
- KLOSSOVSKI, PIERRE: Cadran mondial 9/1965.
- KRASKO, IVAN: Poetul Ivan Krasko și poezia românească, VIII (1968), nr. 9, p. 179—181 (Corneliu Barborică).
- KRAUSS, WERNER: Gallocentralism? VI (1966), nr. 12, p. 171—172 (Aurel Stoicanu).
- KRELL, MAX: Max Krell: Das alles gab es einmal, V (1965), nr. 7—8, p. 266 (P.S.).
- KRIEGER, MURRAY: Neocritica americană și creația literară, VI (1966), nr. 5, p. 188—190 (Toma Pavel).
- KULEȘOV, V.I.: V.I. Kuleșov: Relațiile literare dintre Rusia și Europa apuseană în secolul XIX, V (1965), nr. 9, p. 201.
- KUTSCHER, ARTUR: Artur Kutscher: Wedekind-Leben und Werke, V (1965), nr. 11, p. 189 (Petre Stoica).
- LAGARDE, ANDRÉ: André Lagarde—Laurent Michard: XIX-e siècle, V(1965), nr. 9, p. 202 (G.Ș.).

- LANGFUSS, ANNA: Inadaptabilul — un invalid, V (1965), nr. 12, p. 197—200 (Alexandru Sever).
- LAWRENCE, D.H.: D.H. Lawrence, liricul, VI (1966), nr. 11, p. 74—80 (S. D.).
Dinamism și creație, VI (1966), nr. 11, p. 81—84 (John Lewis).
- LE HIR, YVES: Yves Le Hir: Analyses stylistiques, V (1965), nr. 12, p. 218 (Ilina Clondescu).
- LEMAÎTRE, HENRI: Henri Lemaître, La poésie depuis Baudelaire, V (1965), nr. 9, p. 201—202 (G.Ș.).
- LEÓN, MARIA TERESA: Maria Teresa León: Fabulas del tiempo amargo, VI (1966), nr. 2 p. 189.
- LIPATOV, WIL: Wil Lipatov: Rîpa neagră, Străinul, V (1968), nr. 11, p. 190.
- LITERATURA ALBANEZĂ: «Nendori» despre poezia lirică albaneză, V (1965), nr. 5, p. 187—188 (Lucia Djamo-Diaconu).
Scurtă privire asupra literaturii albaneze, V (1965) nr. 7—8, p. 262—264 (M. Treșca).
- LITERATURA AMERICANĂ: Panorama du théâtre américain, V (1965), nr. 4, p. 192.
American Short Stories of the Nineteenth Century V (1965), nr. 6, p. 182 (S.D.).
O nouă periodizare a istoriei literaturii din America hispanică, V (1965), nr. 11, p. 176—179 (Andrei Ionescu).
Cadran mondial 1/1966.
Eight American Authors, VI (1966), nr. 3, p. 185 (Ilina Constantinescu).
Panoramică americană, VI (1966), nr. 3 p. 179—181 (Petre Solomon).
Literaturile sud-americane și dialectica specificului național, în românește de Domnița Dumitrescu, VI (1966), nr. 12, p. 123—132, (Hector P. Agosti)
Las otras puertas, V (1965), nr. 5,
- LITERATURA AUSTRIACĂ: «Wort in der Zeit» la 10 ani, V (1965), nr. 4, p. 192.
«Propyläen», V (1965), nr. 7—8, p. 271.
Cadran mondial 9/1965).
Itinerar cultural austriac, V (1965), nr. 11, p. 166—174 (N. Tertulian).
- LITERATURA BULGARĂ: Nuvela bulgară contemporană, V (1965), nr. 12, p. 210—212 (C. Velichi).
Dezbateri critice, VI (1966) p. 187—188 (K. Dimcevi).
- LITERATURA ENGLEZĂ: Great English Essays, V (1965), nr. 9, p. 203 (L.V.).
Correspondență din Londra, V (1965), nr. 6, p. 145—157 (John Lewis), VI (1966) nr. 8, p. 161—165 (S. D.) Retrospectiv, VI (1966), nr. 11, p. 133—141 (S. D.).
- LITERATURA FRANCEZĂ: «Le Figaro Littéraire» despre Claudel, V (1965), nr. 5, p. 182—183 (Al. Baclu).
Le Journal de poètes, V (1965), nr. 5, p. 186—187 (Al. Baclu).
Antologie lirică franceză, V (1965), nr. 9, p. 23—27 (Ov. S. Crohmălniceanu).
«L'éphémère 1, » VII (1967), nr. 4, p. 208—210 (Georgeta Horodincă).
Romanul francez, perspectivă '66, VI (1966), nr. 12, p. 118—122 (Alain Bosquet).
Spiritul novator și poezii, în românește de Geo Șerban VIII (1968), nr. 10, p. 71—80 (G. Apollinaire).
- LITERATURA GERMANĂ: Lyrik aus der Zeit, V (1965), nr. 6, p. 186—187.
Cadran mondial 5/1965, 10/1965.
Grupul 47, V (1965), nr. 6, p. 67—73 (Dieter Schlesak)
Poezia germană modernă, VII (1967), nr. 12, p. 178—180 (Edgar Papu).

- LITERATURA GREACĂ: *Ephitheoris Tehnis*, V (1965), nr. 5 p. 185—186 (Rados A)
- LITERATURA ITALIANĂ: *Generația lui Neptun și problemele avangărzii*, V (1965 nr. 9, p. 186—189 (Cornel Mihai Ionescu).
- LITERATURA JAPONEZĂ: *Literatura japoneză contemporană*, VI (1966), nr. 3, p. 100 (D.C.). *The Penguin Book of Japanese Verse*, VI (1966), nr. 2, p. 189.
- LITERATURA MEMORIALISTICĂ: *Literatura memorialistică în secolul XX*, VIII (1968), nr. 12, p. 163—172 (Pericle Martinescu).
- LITERATURA POLONEZĂ: *O antologie a poeziei poloneze*, V (1965), nr. 11, p. 185—188 (Veronica Porumbacu).
- Note despre dramaturgia poloneză*, VI (1966), nr. 1, p. 156—160 (Ion Petrică).
- Repere poloneze* VI (1966), nr. 1, p. 161—164 (Danuta Bienkovska).
- LITERATURA ROMÂNĂ: *Întâmpinarea poetului tânăr*, VIII (1968), nr. 8, p. 48—49 (Geo Dumitrescu).
- LITERATURA SOVIETICĂ: *Cadran mondial 5/1965*
- Contemporanii noștri tinerii*, VI (1966), nr. 2, p. 170—171 (T.N.).
- Întâlniri în U.R.S.S.*, VII (1967), nr. 10, p. 116—122 (Tatiana Nicolescu).
- LITERATURA SPANIOLĂ: *Cîteva aspecte ale poeziei spaniole contemporane*, V (1965), nr. 6, p. 42—43 (Andrei Ionescu).
- O analiză spectrală a conștiinței poetice contemporane*, V (1965), nr. 12, p. 170—175 (Andrei Ionescu).
- LITERATURA TURCĂ: *Memet Fuat: Literatura turcă din 1964*, V (1965), nr. 12, p. 212—214 (Viorica Dinescu).
- LITERATURA UNGARĂ: *Cadran mondial 7—8/1965*.
- LITERATURA UNIVERSALĂ: *Literatura universală în publicațiile noastre progresiste 1921—1944*, VI (1966), nr. 4, p. 63—69 (Cornelia Ștefănescu).
- LORCA, FEDERICO, GARCIA: *El cante jondo*, în românește de Andrei Ionescu, (VI 1966), nr. 6, p. 21—25.
- Femeia în teatrul lui Garcia Lorca*, VI (1966) nr. 6, p. 53—57 (Edgar Papu).
- LOVINESCU, EUGEN: *Eugen Lovinescu*, VIII (1968), nr. 9, p. 149—150 (Ion Biberi).
- LUDWIG, PAULA: *Paula Ludwig, poeta caligrafiilor nostalgice*, VIII (1968), p. 208 (Petre Stoica).
- LÜTZENDORF, FELIX: *Felix Lützendorf: Dallas — 22 November*, VI (1966) nr. 1, p. 186 (Petre Stoica).
- MAC LEISH: *The Dialogues of Archibald Mac Leish and Mark van Doren*, V (1965), nr. 9, p. 202—203 (L.V.).
- MAASS, JOACHIM: *Minute de adevăr în teatrul lui Joachim Maass*, VI (1966), nr. 6, p. 176—177 (L. Volta).
- MAIAKOVSKI, VLADIMIR: *Maiakovski și futurismul*, VIII (1968), nr. 12, p. 173—176 (Mihai Novlcv).
- MALAMUD, BERNARD: *Premiul Pulitzer 1967*, (VIII (1968), nr. 12, p. 173—177 (S. D.).
- MALLARMÉ: *Cadran mondial 5/1965*.
- MALRAUX, ANDRÉ: *André Malraux sau lupta cu Îngerul*, (1965), nr. 5 p. 87—99 (Dan Hăulică).
- Antimemorii*, în românește de Sanda Răpeanu, VIII (1968), nr. 2, p. 52—73.
- MANN, OTTO: *Prof. Dr. Otto Mann: Literaturgeschichte*, V (1965), nr. 11, p. 189 (Petre Stoica).
- MANN, THOMAS: *Romanul unui roman: cum am scris « Doctor Faustus »*, în românește de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu V (1965), nr. 3, p. 85—88 (Thomas Mann).

- «Serenus Zeitblom», V (1965), nr. 7—8, p. 77—83 (Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu).
- Hans Castorp și Parsifal sau peripeziile cunoașterii, V (1965), nr. 7—8, p. 84—91 (Sever Tipei)
- Cadran mondial 9/1965, 2/1967.
- MARIVAUX: Cadran mondial 3/1966.
- MARQUEZ, GABRIEL GARCIA: «La Mela Hora», V (1965), nr. 6, p. 178—181 (Claudia Samoilă).
- MARTÎNOV, LEONID: Leonid Martinov: Pervordstvo, VI (1966), nr. 2, p. 189.
- MASTER, EDGAR LEE: Edgar Lee Masters și monografia poetică a unei comunități, VI (1966), nr. 2, p. 126—134 (Petru Comarnescu).
- MATUTE, ANNA MARIA: Prezentare, VII (1967), nr. 8, p. 151—157 (Elena Bălan Osia).
- MATVEEVA, NOVELLA: Cîntecele mele, în românește de M.F. VIII (1968), nr. 6, p. 173—174.
- MAURIAC, FRANCOIS: Itinerariu în timp, VI (1966), nr. 6, p. 177—178 (Ilina Clondescu).
- Cadran mondial, 11/1966.
- MAUROIS, ANDRÉ: André Maurois: De La Bruyère à Proust, V (1965), nr. 6, p. 173—175.
- «De la Proust la Camus», V (1965), nr. 11, p. 182—185 (Alexandru Sever)
- MAUGHAM, W.S.: Cadran mondial 3/1966.
- MAXIMOVICI, DESANKA: Cadran mondial 7—8/1965.
- MICHAUX HENRI: Cadran mondial 1/1966.
- MISTRAL, GABRIELA: Personalitatea și universul poetic al Gabrielei Mistral, VII (1967), nr. 12, p. 181—186 (Liana Dumbravă)
- MIZENER, ARTHUR: Mizener Arthur: The Sense of Life in the Modern Novel, V (1965), nr. 9, p. 204 (Emil Manu).
- MOLDOVEANU, TITU: O prezență românească în Parisul secolului XVII: Titu Moldoveanu, IX (1969), nr. 3, p. 161—166 (C.C. Ghenea).
- MOMBERT, ALFRED: Cadran mondial 6/1965.
- MONTALE, EUGENIO: Întîlnire cu Eugenio Montale, VI (1966), nr. 9 p. 21—23 (Dragoș Vrânceanu).
- Versuri noi de Eugenio Montale, VIII (1968), nr. 9 p. 5 (Dragoș Vrânceanu).
- MONTHERLANT, HENRI de: Cadran mondial 12/1965.
- Montherlant, dramaturg, VI (1966), nr. 9, p. 91—93 (Lidia Bote).
- Marginalii la Henri de Montherlant, VI (1966), nr. 9, p. 94—99 (Modest Morariu).
- Bibliografie Henri de Montherlant, VI (1966), nr. 9 p. 100—101 (M.M.).
- MORAVIA, ALBERTO: Omul, scop al omului, V (1965), nr. 6, p. 188 (A.B.).
- MUSIL, ROBERT: Cadran mondial 9/1965 (a.b.).
- Musil Robert, V (1965), nr. 11, p. 122—124 (Oscar Maurus Fontana).
- Matematicianul, erou de roman V (1965), nr. 11, p. 135—140 (Grigore C. Molș).
- Despre «cealaltă stare» în românește de N. Argintescu-Amza, V (1965), nr. 11, p. 131—134 (Michel Springer).
- Apropierea de Musil, V (1965), nr. 11, p. 141—149 (Ion Biberli).
- Scriitorul «fără Insușiri», V (1965), nr. 11, p. 150—153 (Marlana Șora).
- Tragicul iubirii primare, IX (1969), nr. 3, p. 128—129 (Ion Roman).
- NAȚAGDORJ, DAȘDORJIN: Dașdorjin Națagdorj, VI (1966), nr. 11, p. 165—166 (R. Șerban).

- NEMOIANU, VIRGIL: *Limbaruri specializate*, VI (1966), nr. 3, p. 146—148.
- NERTH HANS: *Hans Nerth: Polfahrt*, V (1965), nr. 6, p. 183 (P.S.).
- NIETZSCHE, FR.: *Cadran mondial* 3/1967.
- NOSTITZ, HELENE von: *Helene von Nostitz Aus dem alten Europa*, V. (1965), nr. 9, p. 203 (P.S.).
- NOAILLES, ANNA DE: *Anna de Noailles*, V (1965), nr. 7—8, p. 242—247 (Ion Negoitescu).
- Anna Brancoveanu, contesă Mathieu de Noailles*, VII (1967), nr. 2, p. 152—164 (G. Oprescu).
- O'NEILL: *O'Neill și piesele într-un act despre oameni și mare* VI (1966), nr. 8, p. 103—113 (Petru Comarnescu).
- PABST, GEORG WILHELM: *Cadran mondial* 11/1965.
- PANKOV, V.: *V. Pankov: Ani și cărți*, V (1965), nr. 6, p. 185—186 (T.N.).
- PAPU, EDGAR: *O antologie a dragostei*, VI (1966), nr. 2, p. 153—156.
- PAVESE, CESARE: *Studii italiene*, VI (1966), nr. 6, p. 184—185 (Constantin Ionescă).
- Portretul unui prieten*, VI (1966), nr. 7, p. 156—159 (Natalia Ginzburg).
- Amintirea lui Pavese*, VI (1966) nr. 7, p. 160—161 (Gianna Manzini).
- Laboratorul lui Pavese*, VI (1966), nr. 7, p. 161—170 (Sergio Pantasso).
- Mitul unui paradis în destrămare*, VI (1966), nr. 7, p. 170—175 (Cornel Mihai Ionescu).
- Experiența singurătății*, VI (1966) nr. 7, p. 176—180 (Ion Caralon).
- Motivul înțoarcerii în creația pavesiană* VI (1966), p. 180—184 (Ștefan Delureanu).
- Prezentare*, VI (1966), nr. 7, p. 9.
- Dialoguri cu Leuco. Cuvânt înainte*, în românește de Ștefan Delureanu, VI (1966), nr. 17, p. 10.
- Cesare Pavese Meseria de a trăi*, IX (1969), nr. 3, p. 188 (C. Crișan).
- PEREC, GEORGES: *Puterea lucrurilor*, VI (1966) nr. 9, p. 185—186 (Angela Cișmaș).
- PILNIAK, BORIS: *Boris Pilniak la răscrucea revoluției*, IX (1969), nr. 2 p. 180—185 (Tatiana Nicolescu).
- PILLAT, ION: *Ion Pillat în limba maghiară*, VII (1967), nr. 12, p. 186—187 (Petre Pascu).
- PINGAUD, BERNARD: *Criticul, un cititor de avangardă*, în românește de Georgeta Horodincă, VI (1966), nr. 3 p. 134—135.
- Bernard Pingaud, «Inventar»*, VI (1966) nr. 3, p. 136—139 (Georgeta Horodincă).
- PIRANDELLO, LUIGI: *Prietenul meu*, V (1965), nr. 12, p. 103—105 (Arnaldo Frateili).
- Convorbiri cu Pirandello*, V (1965), nr. 12, p. 105—107, (George Sbârcea).
- Povestirile lui Pirandello*, VI (1966) nr. 12, p. 107—110, (D.I. Suchianu).
- Pirandello, dramaturgul de ieri până azi* V (1965) nr. 12, p. 110—122 (Florlan Potra).
- POTENZE, JAIME: *Jaime Potenze: Cîteva aspecte ale teatrului argentinian*, în românește de Tudora Șandru, VII (1967), nr. 8, p. 170—174.
- PRAGA, ANDRÉ: *Medicul scriitor André Praga*, VII (1967), nr. 2, p. 144 (Iorgu Iordan).
- PREMII AMERICANE: *Premii literare americane*, *Cadran mondial* 6/1965
- PREMII LITERARE CUBA: *Cadran mondial*, 7—8/1965, 12/1966.
- PREMII LITERARE FRANȚA: *Cadran mondial* 6/1965.

- PREMII LITERARE ITALIA: *Etna—Taormina*, 1968, IX (1969), nr. 2, p. 131—135 (Dragoș Vrinceanu).
- PREMIUL LITERAR NOBEL: *Cadran mondial* 5/1965.
- PREMII LITERARE R.F.G.: *Despre Darmstadt și premiul Büchner* VI (1966) nr. 12, p. 108—111 (Petre Stoica).
- PRETI, LUIGI: *Luigi Preti*: VI (1966), nr. 11, p. 88 (George Lăzărescu).
- PROUST, MARCEL: *Împotriva lui Sainte-Beuve*, în românește de Iulia Soare, V (1965), nr. 4, p. 24—27.
- Marcel Proust, în românește de Mihail Calmîcu, V (1965), nr. 4, p. 111—115.
- Proust încorporat, V (1965) nr. 4, p. 116—117 (Eugen Ionescu).
- În marginea lui Proust, V (1965), nr. 4, p. 118—119 (Anton Holban).
- Ironia lui Proust V (1965), nr. 4, p. 121—130 (Elena Vianu).
- Memorie și univers captiv, V (1965), nr. 4, p. 172—175 (Edgar Papu).
- Însemnări despre arta lui Proust, V (1965) nr. 4, p. 131—137 (Al. Dimlatriu-Păușești).
- Istoria pierderii și regăsirii timpului, V (1965) nr. 4, p. 139—150 (Georgeta Horodincă).
- Critica proustiană actuală, V (1965) nr. 4, p. 151—157 (Ion Negoitescu).
- Revelația proustiană a muzicii, V (1965), nr. 4, p. 158—167 (George Bălan).
- Anton Holban sau lectura afectivă, V (1965), nr. 4 p. 180—184 (Elena Savu).
- Romanul unei lecturi, V (1965), nr. 4, p. 184—187, (Mariana Șora).
- Cadran mondial* 6/1965, 10/1965.
- QUENEAU, RAYMOND: *Cadran mondial* 3/1967.
- RAINIS, JANIS.: *Cadran mondial* 1/1966.
- RAKOVSKI, GEORGE SAVA: *Gheorghe Sava Rakovski*, VII (1976), nr. 12, p. 190—192 (C. Velichi).
- REALISM: *Căile de dezvoltare ale realismului în literatura țărilor de democrație populară*, VI (1966), nr. 10, p. 185).
- REIHANI, AR: *Cadran mondial* 1/1965.
- RENAUD-BARRAULT: *Cadran mondial* 6/1965.
- RILKE, RAINER MARIA: *Musil Robert: Discurs la sărbătoarea lui Rilke*, în românește de Mariana Șora, V (1965), nr. 11, p. 55—61.
- Rilke, poetul recuperării, V (1965), nr. 11, p. 63—67. (Edgar Papu).
- Perfecțiunea dinainte atinsă, VIII (1968), nr. 9 p. 95—96 (Edgar Papu).
- ROBBE-GRILLET, ALAIN: *Obsesia labirintului* VII (1967) nr. 7, p. 138—142 (Georgeta Horodincă).
- Alain Robbe-Grillet și teoria «noului roman», V (1965), p. 192—197 (Lidia Bote).
- ROBERT, ANDRÉ: *Cadran mondial* 6/1965.
- ROLLAND, ROMAIN: *Cadran mondial* 4/1965.
- Romain Rolland, o conștiință europeană, VI (1966), nr. 2, p. 23—28 (Constantin Ciopraga).
- Teatrul istoric al lui Romain Rolland, VI (1966) nr. 2, p. 171—178 (Alexandru Sever).
- Romain Rolland în România, *Contribuții bibliografice*, VI (1966) nr. 2, p. 179—187 (N. Llu).
- ROMANUL MODERN: *Ora exactă*, VIII (1968), nr. 9, p. 151—155 (Georgeta Horodincă).
- Simptomatologie literară*, VIII (1968), nr. 3, p. 187—192; VIII (1968), nr. 9, p. 181—184 (Virgil Nemoianu).

- ROMANUL POLIȚIST: *Roman foileton-Fantomas — Tot Fantomas — Tot roman foileton*, în românește de Tașcu Gheorghiu VIII (1968), nr. 7, p. 10—11 (Max Jacob).
- Despre nuvela detectivă, VIII (1968), nr. 7, p. 29—30 (G.K. Chesterton).
- Holmesiana, în românește de C. Barborică, VIII (1968), nr. 7, p. 31—33 (Karel Capek).
- Taylorismul, sau « Mușchetarii », VIII (1968), nr. 7 p. 33—36 (Antonio Gramsci).
- Experiența intelectuală a catastrofei, în românește de L. Voita, VIII (1968), nr. 7, p. 36—39 (Bertolt Brecht).
- Cele 20 de reguli ale romanului polițist, VIII (1968), nr. 7, p. 40—42 (Van Dine).
- Romanul polițist, jocul și drama, în românește de Georgeta Horodincă, VIII (1968), nr. 7, p. 43—54 (Roger Caillois).
- Detectivism în cheie absurdă VIII (1968), nr. 7, p. 56 (C. Olariu).
- Manierism și creație, VIII (1968), nr. 7, p. 143—152 (Mircea Ivănescu).
- ... Și detectivul trebuie să fie poet. . . VIII (1968), nr. 7, p. 153—158 (Iordan Chimet).
- Nu Poe este adevăratul strămoș al romanului polițist, ci Dostoievski, VIII (1968) p. 159—160 (Ov. S. Crohmălniceanu).
- Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzațional, VIII (1968), nr. 7, p. 161—165 (Dinu Pillat).
- ROUX, EDMONDE CHARLES: *Ultimul « Goncourt »*, VII (1967), nr. 3, p. 124—126 (Petre Solomon).
- ROY, CLAUDE: *Cadran mondial* 11/1965.
- ROYA, GINO: *O nouă istorie a literaturii italiene*, VI (1966), nr. 8, p. 179—181 (Anca Giurescu).
- ROZEWICZ, TADEUSZ: *O piesă recentă a lui Tadeusz Rozewicz*, V (1965) nr. 6, p. 175—178 (Rodica Clocan-Ivănescu).
- RUNIN, B.: *Runin: Veșnic în căutare*, V (1965), nr. 9, p. 201.
- RUSTAVELI, ȘOTA: *Șota Rustaveli*, VI (1966), nr. 11, p. 163—164 (Victor Kernbach).
- SACHS, NELLY: *Cadran mondial* 5/1965.
- SAHIA, ALEXANDRU: *(Sahia inedit)*, V (1965), nr. 6, p. 3—5 (Pompiliu Marcea.)
- SANCTIS, FRANCESCO de: *Model și imitație*, VI (1966), nr. 6, p. 166—171 (Irina Runcan).
- SANTOS, LUIZ MARTIN: « *Vremea tăcerii* » de Luiz Martin Santos, VII (1967), nr. 7, p. 158—161 (Edgar Papu).
- SARRAUTE, NATHALIE: *Conversație și subconversație*, în românește de Irina Mavrodin, VI (1966), nr. 2, p. 113—124.
- Descendenți și detractori, VI (1966), nr. 2, p. 110—111 (Georgeta Horodincă).
- Cadran mondial*, 12/1966, 1/1967.
- SARTAKOV, SERGHEI: *Serghei Sartakov: opere alese*, VI (1966), nr. 7, p. 190.
- SARTRE, JEAN-PAUL: *Cadran mondial* 2/1966.
- SBARBARO, CAMILLO: *Cadran mondial* 6/1965.
- SCHILLER, FR: *Cadran mondial* 9/1965.
- SEGALEN, VICTOR: *Victor Segalen, universul chinez și poezia faptului de cultură*, VI (1966), nr. 1 p. 66—74 (Stefan Aug. Dolnaș).
- SEGHES, ANNA: *Cadran mondial* 9/1965, 12/1965.
- SEGHES, PIERRE: *Pierre Seghers, « Dialogul »*, VI (1966), nr. 6, p. 171—173 (Dumitru Micu).
- SEREBREAKOVA, GALINA: *Cadran mondial* 1/1967.
- Și Vechea năzuință a Galinei Serebreakova, VII (1967), nr. 3, p. 189—190.

- SERNET, CLAUDE: *Cadran mondial* 5/1965, 9/1965, (Saşa Pană).
- SHAKESPEARE, WILLIAM: «Hamlet» în traducerea lui Vladimir Streinu, V (1965), nr. 7—8, p. 187—191 (Ion Biberi).
 Posteritatea lui Shakespeare, V (1965), nr. 7—8, p. 247—254 (Ovidiu Cotruş)
 Cum m-am apropiat de Shakespeare, în româneşte de Elena Linţă, VI (1966), nr. 12, p. 61—70 (Jan Kott).
- SIENKIEWICZ, HENRYK: 50 de ani de la moartea lui Henryk Sienkiewicz, VII (1967), nr. 1, p. 189—190 (Maria Vircioroveanu).
- SIMONOV, K: K. Simonov: Nimeni nu se naşte soldat », V (1965), nr. 11, p. 180—182 (M. Novicov).
 K. Simonov: Din însemnările lui Lopatin, VI (1966), nr. 6, p. 191.
- SITWELL, EDITH: Edith Sitwell, brocart şi cenuşă, V (1965), nr. 12, p. 155—156 (Petre Solomon).
- SLAVEIKOV, PENCIO: Pencio Slaveikov: poet şi cetăţean, VI (1966), nr. 6, p. 190—192 (Chiril Dimcev).
- SNODGRASS, WILLIAM DEVITT: Relativitate relativă, VI (1966), nr. 1, p. 180—182
- SOCIETATEA EUROPEANĂ DE CULTURĂ: *Cadran mondial* 7/1966.
- SOYFER, JURA: *Cadran mondial* 3/1965.
- STEIN, GERTRUDE: Gertrude Stein, V (1965), nr. 5, p. 128—137 (S.D.).
- STREINU, VLADIMIR: Atic şi asiatic, VIII (1968), nr. 2, p. 4—12.
- SUPERVIELLE, JULES: *Cadran mondial* 9/1965.
- SVEVO, ITALO: *Cadran mondial*, 1/1966.
 Prefaţa la ediţia II-a romanului «Senilitate», VIII (1968), nr. 6, p. 35—37.
 Prefaţă la corespondenţa dintre Italo Svevo, Valery Larbaud şi Benjamin Crémieux, VIII (1968), nr. 6, p. 37—41, (Eugenio Montale).
 «Nu există scriitor mai italian» în româneşte de St. D., VIII (1968), nr. 6, p. 42—46 (Eugenio Montale)
 Italo Svevo în tradiţia realismului european, VIII (1968), nr. 8, p. 171—176 (Nina Façon)
- SWIFT: Swift printre stiluri, VII (1967), nr. 9, p. 195—199 (Virgil Nemoianu).
- ŞNEIDER, ILIA: Ilia Şneider: Întîlnire cu Esenin, VI (1966), nr. 6, p. 191.
- ŞOLOHOV, MIHAI: Tolstoi, Roland R. ş.a.: opinii contemporane despre M. Şolohov V (1965), nr. 5, p. 33—36.
 Simpozionul internaţional Şolohov, V (1965), nr. 5, p. 36—38 (L. Iakimenko)
 În staniţa Veşenskaia, V (1965), nr. 5, p. 39—42 (I. Exler).
 Şolohov şi muzica, V (1965), nr. 5, p. 49—50 (Ivan Dzerjinski).
 Şolohov pe ecran, V (1965), nr. 5, p. 45—46 (Alexandr Ivanov).
 România şi românii în opera lui Şolohov, V (1965), nr. 5 p. 47—48 (Gh. Barbă).
 Premiul Nobel 1965, V (1965), nr. 11, p. 32—33 (Ion Lăncrăjan).
- TAGORE, RABINDRANATH: Tărîna şi răsăritul Soarelui, VIII (1968), nr. 2, p. 76—79 (W.B. Yeats).
 Tagore, VIII (1968), nr. 2, p. 85—88 (Zoe Dumitrescu Buşulenga).
- TATARKA, DOMINIK: Fotoliile de nuiete, V (1965), nr. 12, p. 207—208 (G. Călin
- TOLDO, MARIO MONTEFORTE: Mario Monteforte Toldo: Cuentas de derotta y esperanza, V (1965), nr. 11, p. 190 (A.I.).
- TRADUCERI (problema): Vulpescu Romulus: Prozodia unor forme fixe, V (1965) nr. 4, p. 168—171.
 Igrişlanu, I: Probleme teoretice ale traducerii V (1965), nr. 148—155
 Sebastian Lascăr: Cum traducem poezii latini, V (1965) nr. 6, p. 152—158.

- Breslașu Marcel: *Pluralitatea lumilor locuite*, V (1965), nr. 6, p. 159—160.
Traduction automatique et linguistique appliquée, V (1965), nr. 7—8, p. 265 (G.O.)
- TRAKL, GEORG: *Georg Trakl: melancolia amurgului*, VII (1967), nr. 2, p. 70—74 (Petre Stoica).
- TUCHOLSKI, KURT: *Cadran mondial* 6/1965.
- TULBURE, VICTOR: *Cadran mondial* 6/1966.
- ȚVETAIEVA, MARINA: *Creația Marinei Țvetaeva*, VI (1966), nr. 6 p. 154—157 (Tatiana Nicolescu).
- TZARA, TRISTAN: « *Insurecție* » și *constanță lirică*, V (1965), nr. 12, p. 185—192 (Marin Bucur).
- UMANISM: *Umanismul zilelor noastre*, V (1965), nr. 6, p. 35—40 (Georgeta Horodincă).
- UNAMUNO, MIGUEL de: *Cadran mondial* 7—8/1965.
- UNGARETTI: *Cadran mondial* 6/1965.
- UNIREA PRINCIPATELOR: *Literatura română în epoca Unirii*, VI (1966), nr. 1, p. 5—12 (Al. Piru).
- UPDIKE, JOHN: *Între mit și cotidian*, VI (1966), nr. 2, p. 168—170 (Ovidiu Constantinescu).
- VALÉRY, PAUL: *Cadran mondial* 6/1965, 9/1965, 3/1966, 1/1967.
Lo cursurile lui Valéry, VII (1967), nr. 12, p. 158—161, (George Hanganu).
Valéry și semiotica, VIII (1968), nr. 4, p. 103—104 (Mihai Nasta).
- VĂCĂRESCU, ELENA: *Domnișoara Elena Văcărescu*, VII (1967), nr. 9, p. 206—212 (G. Oprescu).
- VERNE, JULES: *Cadran mondial* 1/1966.
- VIAN, BORIS: *Boris Vian, prezentare*, IX (1969), nr. 1, p. 85—87 (Georgeta Horodincă).
- VIANU, ELENA: *Epitaf pentru Elena Vianu*, VII (1967), nr. 11, p. 175 (Geo Șerban).
- VIANU, TUDOR: *Tudor Vianu, călătorul*, IX (1969) nr. 3, p. 184—187 (G. Ionescu).
- VINEA, ION: *Cadran mondial* 12/1965.
- VINOKUROV, EVGHENI: *Evgheni Vinokurov: Muzica*, V (1965), nr. 12, p. 213 (T.N.).
Evgheni Vinokurov « Hotare pământene », VI (1966), nr. 3, p. 184.
- VITTORINI, ELIO: *Cu Silvio Guarnieri despre prietenul și scriitorul Elio Vittorini și despre romanul « Călătorie în Sicilia »*, VI (1966), nr. 4, p. 75—77 (Florlan Potra).
- VOLPONI, PAOLO: *Mașina mondială*, VI (1966), nr. 3, p. 177—178 (G.H.).
- VORONCA, ILARIE: *Cadran mondial* 1/1966.
- WALSER, MARTIN: *Martin Walser Der schwarze Schwann*, V (1965), nr. 7—8, p. 267 (L.V.).
- WARHOL, ANDRÉ: *Cadran mondial* 2/1966.
- WEISS, ERNST: *Ernst Weiss: Der arme Verschwender*, V (1965), nr. 6, p. 183 (P.S.).
- WEISS, PETER: *Cadran mondial* 1/1966.
Weiss Peter « Ancheta », VII (1967), nr. 1, p. 187—189 (Veronica Porumbacu).
- WILDE, OSCAR: *Cadran mondial* 12/1965.
- WOOLF, VIRGINIA: *Proză modernă*, VI (1966), nr. 2, p. 81—86.
« Fluviul conștiinței » și « partea nevăzută », VI (1966), nr. 2, p. 90—95 (Edgar Papu).
Virginia Woolf după douăzeci și cinci de ani, VI (1966), nr. 2, p. 96—109 (Vera Călin).
- Cronicara clipel*, VI (1966), nr. 2, p. 112—113 (Nathalie Sarraute).

- WORMSER-MIGOT, OLGA: *Cadran mondial* 1/1966.
- YEATS, WILLIAM BUTLER: *Actualitatea lui William Butler Yeats*, V (1965), nr. 12, p. 140—147 (Simona Drăghici).
- ZALÎGHIN: *Un erou de baladă*, V (1965), nr. 12, p. 208—209 (Nina Vucolov).
- ZLÍDEV, V. I.: *Relații literare ruso-bulgare în secolul XX*, V (1965), nr. 6, p. 185 (Tatiana Nicolescu).
- ZSUZSA, THURY: *Thury Zsuzsa Bűvös kör*, V (1965), nr. 7—8, p. 267 (L.V.).
- ZVEREV, ILIA: *Ilia Zverev; Doi aprilie*, VI (1966), nr. 7, p. 190.
- V. SRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ
- ALEXANDRU, ION, CEZAR BALTAG ș.a.: *Ion Alexandru, Cezar Baltag, Ana Blandiana, Grigore Hagiu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu*, adaptatîon par Romulus Vulpescu, VIII (1968), nr. 8, p. 43—47.
- ANTHOLOGIE: *Anthologie de la poésie roumaine* VIII (1968), nr. 17, p. 186—189, (Edgar Papu).
- ARGHEZI, TUDOR: *Tudor Arghezi « Kleine Prosa »*, VI (1966), nr. 1, p. 176—179 (Edgar Papu). *Arghezi, poet universal*, VI (1966), nr. 4, p. 52—57 (Al. Piru). *Poésie vivante*, VIII (1968), nr. 6, p. 155—157 (Vasile Nicolescu).
- BARBU, EUGEN: *Poezie și observație în romanul lui Barbu Eugen*, VI (1966), nr. 8, p. 141—143 (Dragoș Vrânceanu).
- BARBU, ION: *Joc terț-joc secund*, VII (1967), nr. 12, p. 166—172 (C. Dumitru).
- BLAGA, LUCIAN: *Blaga și arta ca « revelație deschisă »*, în românește de Florian Potra, VII (1967), nr. 4, p. 128—134 (Antonio Banfi). *Două viziuni memorialistice paralele*, Blaga—Sartre, VII (1967), nr. 7, p. 153—157 (Pericle Martinescu).
- BOTTA, EMIL: *Emil Botta*, VIII (1968), nr. 3, p. 113—120 (Dinu Pillat).
- CĂLINESCU, G.: *Călinescu, G. Andante quasi adagio, traduit par D.I. Suchianu*, VIII (1968), nr. 1, p. 103—110.
- CARAGIALE, I. L.: *Teatrul lui Caragiale în limba arabă*, V (1965), nr. 12, p. 214—215 (Nadia Angheliescu).
- EMINESCU, MIHAI: *« Eminescu » la Roma*, VIII (1968), nr. 6, p. 153—154 (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).
- GOGA, OCTAVIAN: *Orizonturi europene în lirica lui Goga*, VI (1966), nr. 4, p. 45—51 (I.D. Bălan).
- ISTRATI, PANAIT: *Panaît Istrati, realist vizionar*, VI (1966), nr. 12, p. 133—137 (N.I. Popa).
- PETRESCU, CAMIL: *Camil Petrescu sau condiția intelectualului*, VI (1966) nr. 4, p. 58—62 (Georgeta Horodincă).
- PHILIPPIDE, AL. A.: *Exemplul lui Al. A. Phillipide*, VI (1966), nr. 5, p. 162—166 (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).
- PREDĂ, MARIN: *Marin Predă și proza europeană modernă*, VI (1966), nr. 5, p. 174—177 (Georgeta Horodincă).
- REBREANU, LIVIU: *Vitalitatea romanului: Liviu Rebreanu*, VII (1967), nr. 1, p. 174—178 (Cornelia Ștefănescu).
- SADOVEANU, MIHAIL: *Mihail Sadoveanu: o mitologie limpede și blîndă*, VI (1966) nr. 4, p. 41—44 (Vasile Nicolescu).
- STANCU, ZAHARIA: *Un destin literar: Zaharia Stancu*, VI (1966), nr. 5, p. 167—173 (Al. Oprea). *« Ourouma, la fille du Tartare »*, VIII (1968) nr. 6, p. 157—158 (Madeleine Fortunescu).
- STREINU, VLADIMIR: *Vladimir Streinu și versificația modernă*, VI (1967), nr. 8, p. 167—169 (Dragoș Vrânceanu).

- VIANU, TUDOR: *Tudor Vianu și istoria literaturii române*, VI (1966) nr. 6, p. 134—137 (Zoe Dumitrescu-Bușulenga).
- Tudor Vianu și literatura universală*, VI (1966), nr. 6, p. 178—181 (Cornelia Comorovski).
- VI. RAPORTURILE DINTRE LITERATURĂ, ARTĂ ȘI ALTE DISCIPLINE.
- LITERATURA ȘI ARTA PLASTICĂ:
- Butor Michel: *Cuvintele în pictura occidentală*, în românește de G.H., VII (1967) nr. 4, p. 161—165.
- Gasset, Ortega y: *(Despre arte)*, în românește de Liana Dumbravă, VII (1967), nr. 4, p. 219—220.
- Gutusso, Renato: *Pagini de jurnal*, VII (1967), nr. 4 p. 217—218.
- Igiroșianu, I: *Între căutare și căutat*, VII (1967), nr. 4 p. 211—216.
- Lawrence, D.H.: *Cézanne și revelația mărului*, în românește de Mihai Miroiu, VII (1967), nr. 4, p. 218—219.
- Michaux, Henri: «Flash», în românește de Modest Morariu, VII (1967), nr. 4, p. 220—221.
- Moles Abraham: *Despre ilustrația în textele literare*, în românește de Georgeta Horodincă, VII (1967), nr. 4, p. 167.
- Piovene Guida: *Montale pictor*, în românește de Ștefan Delureanu, VII (1967), nr. 4, p. 223—224.
- LITERATURĂ ȘI ESTETICĂ:
- Balotă, N: *Judecata și moartea estelui*, V (1965), nr. 4 p. 187—181.
- LITERATURĂ ȘI FILOZOFIA:
- Eliade, Mircea: *Aspecte ale mitului*, în românește de Sanda Răpeanu, VII (1967), nr. 9, p. 6—21.
- Fischer Ernst: *Arta și societatea*, în românește de M. Otobîcu, VII (1967), nr. 2, p. 165—176, cu o notă.
- Gandhi: *Inscripții*, VIII (1968), nr. 2, p. 25—28.
- Mahatma Gandhi, așa cum l-am cunoscut*, VIII (1968) nr. 2, p. 15—23 (Lucian Blaga).
- Mahatma Gandhi*, VIII (1968), nr. 2, p. 29—30 (Sarvepalli Radhakrishnan).
- Marele suflet*, VIII (1968), nr. 2, p. 31—49 (Roman Rolland).
- Gandhi și mesajul speranței*, VIII (1968), nr. 2, p. 105—112 (George G. Potra).
- Gandhi și mesajul speranței*, VIII (1968), nr. 2, p. 33—42.
- Ionescu, Cornel Mihai: *Homunculus și Proteu*, IX (1969), nr. 2, p. 33—42.
- Moles, Abraham: *Un mit dinamic-Golem*, în românește de H.G. IX (1969), nr. 1, p. 27—32.
- Pavese, Cesare: *Eseuri-Interviu la radio, Fascismul și cultura, Despre mit, despre simbol și altele*, VI (1966) nr. 7, p. 68—75.
- LITERATURĂ ȘI MATEMATICĂ:
- Toth, Imre: *Nicolas Bourbaki*, S.A. VI (1966), nr. 9, p. 171—180.
- LITERATURĂ ȘI MUZICA:
- Balea, Ilie: *Opera, dialog al muzicii cu literatura*, VI (1966) nr. 12, p. 138—164.
- S. D.: *The Rolling Stones*, VIII (1968), nr. 8, p. 189—192.
- Nicolescu, Vasile: *Sugestia muzicii și literatura*, V (1965), nr. 3, p. 41—48.
- Okudjava, Bulat: (despre)—*Forme contemporane ale dialogului muzică-poezie*, VIII (1968), nr. 6, p. 165—167 (Z. Papernil).
- Despre Okudjava*, în românește de Tatiana Nicolescu, VIII (1968), nr. 6, p. 167—170 (Bella Ahmadulina).
- V.N.: *Cercetări moderne despre analogia poezie-muzică* V (1965), nr. 6, p. 301—303.
- LITERATURĂ ȘI SPORTUL:
- Artamanova, Inga: *Învăț să merg pe pământ*, VI (1966), nr. 10, p. 60—63.

- Balaban, Romulus: *Fenomenul Pele și dignitatea fotbalului*, VI (1966), nr. 10, p. 57—58.
- Bănciulescu, Victor: «Acest straniu secol al sportului» VI (1966), nr. 10, p. 128—131.
- Dintr-o enciclopedie a sportului, VI (1966), nr. 10, p. 204.
- Barthes, Roland: *Semnificația de epopee a turului Franței*, VI (1966), nr. 10, p. 29—31.
- Braem, Helmut: *Campionul în literatura americană*, în românește de L. Voita, VI (1966), nr. 10 p. 132—138.
- Călinescu, G: *Literatură și sport*, VI (1966), nr. 10, p. 5—9
- Glanville, Brian: *The Rise of Gerry Logan*, VI (1966), nr. 10 p. 206—207 (V. B.)
- Kafka, Franz: *Aeroplan la Brescisa*, VI (1966), nr. 10, p. 140—146.
- Ludu, Virgil: *Scriitorul și sportul*, VI (1966), nr. 10, p. 123—125.
- Manoliu, Lia, *Lumea cu ochii sportivului*, VI (1966), nr. 10 p. 64—68.
- Musil, Robert: *Pe vremea când tata învăța tenisul*, în românește de L. Voita, VI (1966), nr. 10, p. 166—172.
- Olimpiade: *Ideea Olimpiadelor a renăscut la București*, VI (1966), nr. 10, p. 203.
- Petrescu, Camil: *Falimentul tripletei, Falimentul fotbalului*, VI (1966), nr. 10, p. 10—13, cu o prezentare de Emil Manu.
- Saint-Exupéry, Antoine de: *Avionul și planeta*, VI (1966) VI (1966, nr. 10, p. 147—148.
- Schaefer, Oda: *Modă, costum și sport*, în românește de L. Voita, VI (1966), nr. 10, p. 173—183.
- Sora Mariana: *Siegfried Lenz și condiția sportivului*, VI (1966), nr. 10, p. 79—83.
- Teodoreanu, Ionel: *Taina mulțimilor, Un campion de altădată: C. Vîrtosu*, VI (1966) nr. 10, p. 14—18, cu o prezentare de E.M.
- Vialar, Paul: *Spiritul sportului*, în românește de Al. Baci, VI (1966), nr. 10, p. 23—28.
- V.B.: *Schöbel Heinz: Olympiada und seine Spiele*, VI (1966) nr. 10, p. 204—205.
- Umginger, Walter: *Helden, Götter, Übermenschen*, VI (1966) nr. 10, p. 205).
- Vulpescu, Romulus: *Jarry sportivul, texte și prezentare*, VI (1966), nr. 10, p. 152—164.
- LITERATURA ȘI ȘTIINȚA:** Cantacuzino—Valéry: *Dialog despre viitorul științei*, VI (1966), nr. 5, p. 184—187, cu prezentare de Valeriu Râpeanu.
- Malița Mircea: *Artă și știință, dialog maieutic*, VI (1966), nr. 5, p. 178—182.
- Popovici, Călin: *Știința și arta*, VI (1966), nr. 3, p. 141—145.
- LITERATURA ȘI STRUCTURALISMUL:**
- Introducere în structuralism* VII (1967), nr. 5, p. 69—71.
- O polemică răsunătoare*, VII (1967), nr. 5, p. 73—89. (Michel Foucault.)
- Este Sartre depășit?*, VII (1967), nr. 5, p. 90—95. (Bernard Pingaud).
- Structuralismul și dialectica*, VII (1967), nr. 5, p. 79—102 (Grigore C. Moisil).
- Citindu-l pe Louis Althusser*, VII (1967), nr. 5, p. 103—109 (Ion Pascadil).
- Precursori*, VII (1967), nr. 5, p. 113—117 (C. Măciucă)
- Roman Jakobson*, VII (1967), nr. 5, p. 117—119 (Nasta M.).
- Probleme ale studiului literaturii și lingvisticii*, VII (1967), nr. 5, p. 120—121 (R. Jakobson și J. Tinianov).
- Construcția nuvelei și a romanului*, în românește de Sanda Râpeanu, VII (1967), nr. 5, p. 121—130 (V. Slovski).
- O analiză: «Pisicile» de Baudelaire*, în românește de Michaela Horner, VII (1967), nr. 5, p. 130—139 (Roman Jakobson și Claude Levi-Strauss).
- Interpretarea literaturii trebuie să devină știință*, în românește de Vasile Marian VII (1967), nr. 5, p. 141—146 (J. Lotman).

Avatarurile intelectualiste ale «analizei limbajului», cu o prezentare de Aurel Dragoș Munteanu, VII (1967), nr. 5, p. 147—153 (Jacques Gorelli).
 Caracterul formalizat al creațiilor orale, VII (1967), nr. 5, p. 155—161 (Mihai Pop).
 Poezia, poetică, matematică, VII (1967), nr. 5, p. 162—167 (Marcus Solomon).
 Perspective ale cercetării literare structuraliste, VII (1967), nr. 5, p. 168—176 (Sorin Alexandrescu). «Cu gândiri și cu imagini», VII (1967), nr. 5, p. 176—182 (Mihail Nasta).

Timp și spațiu în experiențele artei cinetice, VII (1967), nr. 5, p. 183—191 (Andrei Doicescu).

LITERATURA ȘI TEATRUL :

Guțu Marta: *Figuri antice în teatrul epic contemporan* VII (1967), nr. 7, p. 172—176.
 Tairov, Alexei: *Literatura în teatru*, VII (1967), nr. 10, p. 101—103.

VII. ARTE.

ARHITECTURĂ: *Ambianță călinesciană*, V (1965), nr. 6, pliant.

Mancaș, Mircea: *Urbanistică și artă contemporană*, VII (1967), nr. 4, p. 198—201. *Le Corbusier și India*, VIII (1968), nr. 2, p. 96—102 (John Jacobus).
Jantar, Mantar, semne magice, VIII (1968), nr. 2, p. 89—94 (Andreas Volwahren).

CINEMA-FILM: Aristarco, Guido: *Cinematograful și cultura orașului*, IX (1969), nr. 1, p. 21—26. *40 de ani de la filmul revoluționar «Crucișătorul Potemkin»* V (1965), nr. 10, p. 62—63 (Florian Potra). *Cinematograful și «dreptul de împrumut»* V (1965), nr. 10 p. 116—128 (Guido Aristarco). *Curențe în cinematografia contemporană*, V (1965), nr. 10, p. 129—161 (D.I. Suchianu).
 G. Călinescu, Camil Petrescu, Tudor Vianu despre a 7-a artă, V (1965), nr. 10, p. 164—168 (Emil Manu).

Scriitori români prieteni ai filmului, V (1965), nr. 10, p. 168—170 (F. Aderca).
Poeemele lui Dovjenco, V (1965), nr. 10, p. 171—175, (George Littera).

Thomas Mann, Jules Supervielle, Fernand Léger despre film, V (1965), nr. 10, p. 175. *Cinematograful și literatura prefilmică*, V (1965), nr. 10, p. 176—181 (Edgar Papu).

Vsevolod Pudovkin, Julian Marias, Orson Welles despre film V (1965), nr. 10, p. 181. *Răspuns la câteva întrebări*, V (1965), nr. 10, p. 182—185 (Grigori Baklanov). *Luigi Pirandello, Ado Kyrrou despre film*, V (1965), nr. 10, p. 185. *Aventura, magnifica modalitate a mitologiei*, V (1965), nr. 10 p. 186—189 (Romulus Vulpesu). *Juan Antonio Bardem, G. de Sanctis, Leon Moussinac despre film*, V (1965), nr. 10, p. 189. *Regizorul de film și compozitorul*, V (1965), nr. 10, p. 190—199 (Serghei Eisenstein). *Magia și misterele cinematografului*, V (1965), nr. 10 p. 201—205 (Jean Negulescu). *Veneția 1965*, V (1965), nr. 10, p. 206—210 (Mircea Alexandrescu). *Convorbiri cu René Clair despre prezentul și viitorul cinematografului* V (1965), nr. 10, p. 211—215 (T. Caranfil). *Sir Anthony Asquith*, V (1965), nr. 10, p. 216—218 (A. Pletraru). *Filmul de animație*, VI (1966), nr. 8, p. 151—154 (D.I. Suchianu). *Blow-up, film și idee poetică*, VIII (1968), nr. 6, p. 147—152 (Geta Brătescu).

LAUREL, STAN: *Cadran mondial 5/1965*.

URBANSKI, EVGHENI: *Destin*, VIII (1968), nr. 11, p. 108 (Inokenti Smoktunovski).

STERNBERG, IOSEF: *Cadran mondial 10/1965*.

VARTOV, DZIGA: *Nai-proiecte de manifest; Despre «cine-adevăr»; «Cine-ochiul»; Omul cu aparatul de filmat; Cum am realizat filmul despre Lenin*, VII (1967), nr. 10, p. 82—93 cu fotografii.

DANS: (generalități)

O artă emblematică, în românește de Al. Phillipide, VIII (1968), nr. 1,

- p. 5—7 (Mallarmé). *Sufletul și dansul*, în românește de Tașcu Gheorghiu, VIII (1968), nr. 1, p. 8—26 (Paul Valéry). *Dimensiuni ale baletului contemporan*, VIII (1968), nr. 1, p. 121—129 (Tea Preda). *Cîteva însemnări despre balet*, VIII (1968), nr. 1, p. 150 (Jerome Robins). *Baletul « Operei Mari »*, VIII (1968), nr. 1, p. 153—151 (Tea Preda). *Roland Petit*, VIII (1968), nr. 1, p. 153 (Jeanine Pollet). *Maurice Bejart și « Baletul secolului XX »*, VIII (1968), nr. 1, p. 154—158 (Irinel Liciu). *Frederic Asthon*, VIII (1968), nr. 1, p. 158—159 (Agnes de Mille). *A dansa înseamnă a triumfa*, VIII (1968), nr. 1, p. 159—160 (Werner Egk). *Balet și muzică—Abraxas*, în românește de L. Voita, VIII (1968), nr. 1, p. 160—161. *Secretul dansului*, VIII (1968), nr. 1, p. 162—163 (Mary Wigmann).
- AILEY, ALVIN: *Alvin Ailey, un senior al gestului*, IX (1969), nr. 3, p. 177—183.
- BALANCHINE, GEORGE: *George Balanchine*, VIII (1968), nr. 1, p. 148—149 (Agnes de Mille).
- COCTEAU, JEAN: *Arlechinul și cocoșul* » în românește de Al. Baci, VIII (1968), nr. 1, p. 68—78.
- DIAGHILEY: *Diaghilev*, VIII (1968), nr. 1, p. 57—58 (Igor Stravinski).
File dintr-un program de sală, VIII (1968), nr. 1, p. 88—90 (Barbu Brezianu)
- DUNCAN, ISADORA: *Isadora Duncan*, aprecieri de Auguste Rodin, Ruben Dario, Jean Cocteau, A. V. Lunacearski, VIII (1968), nr. 1, p. 41—45
Lenin aplaudă pe Isadora Duncan, VIII (1968), nr. 1, p. 46—48 (Ilia Sneider)
- FULLER, LOIE: *Loie Fuller*, VIII (1968), nr. 1, p. 49 (Jean Cocteau).
- GRAHAM MARTHA: *Martha Graham*, VIII (1968), nr. 1, p. 147—148 (Agnes de Mille).
- MALTESE, CORRADO: *Jocul mașinilor și mașinile de joc*, în românește de Mircea Rășcanu, VII (1967), nr. 4, p. 202—207.
- NIJINSKI: *Nijinski*, VIII (1968), nr. 1, p. 50—51 (Auguste Rodin).
Nijinski, VIII (1968), nr. 1, p. 52—53 (Paul Claudel).
- PAVLOVNA, ANNA: *Anna Pavlovna și legenda lebedei*, VIII (1968), nr. 1, p. 66 (André Levinson).
- LIFAR, SERGE: *Manifestul coregrafului*, în românește de T.P., VIII (1968), nr. 1, p. 85—87.
- PICASSO: *Picasso și ispita baletului*, în românește de Al. Baci, VIII (1968), nr. 1, p. 82—84 (Brassai).
- PREDA, TEA: *Pictura modernă și dansul*, VII (1967), nr. 4, p. 184—189.
- ROYAL BALLET: *The Royal Ballet*, VI (1966), nr. 12, p. 165—167 (Tea Preda).
- MUZICA: (MUZICOLOGIE)
Bălan, George: *Fenomenul muzicii concrete și electronice*, V (1965), nr. 3, p. 165—173. Căplescu, Radu: *Muzicologie și stil*, V (1965), nr. 3, p. 199—212. Goléa, Antoine: *Aventura muzicii în veacul XX*, V (1965), nr. 2, p. 89—107. *Curajul de a scrie o simfonie*, în românește de I. Igiroșianu, VII (1967), nr. 3, p. 174—189. Kabalevski, Dimitri: *Maiakovski intră în lumea muzicii* V (1965), nr. 3, p. 216—218. Miareanu, Costin: *Wozzeck, sinteză a muzicii în secolul XX*, V (1969), nr. 3, p. 141—147. Nono, Luigi: *Necesitatea și posibilitatea unui nou teatru muzical*, V (1965), nr. 3, p. 130—139. Vieru, Anatol: *Muzica și « despre muzică »*, V (1965), nr. 3, p. 109—128.
- COPLAND, AARON: *Întîlnire la New-York*, VIII (1968), nr. 8, p. 53—55 (Vale-riu Răpeanu).
- DEBUSSY: *Debussy și a doua memorie*, V (1965), nr. 4, p. 175—181 (I. Igiroșianu)
- ENESCU, GEORGE: *La un portret al lui George Enescu*, V (1965), nr. 3, p. 4—5 (G. Călinescu). *Oedip, ascensiunea culmii celei mai înalte*, V (1965), nr. 3,

p. 6—17 (Em. Ciomac). « Complice » cu Enescu, V (1965), nr. 3, p. 19—40 (I.D. Gherea). *Comemorarea lui George Enescu*, V (1965), nr. 5, p. 156—157. *Cadran mondial* 12/1965. *George Enescu la Viena*, VI (1966), nr. 2, p. 144—147 (Antoine Goléa). « Exercițiul esențial » Wallace Stevens și George Enescu VI (1966), nr. 2, p. 157—162, (St. Stoenescu). *Arthur Honnegger și Enescu*, VI (1966), nr. 2, p. 163—167 (Nicolae Missir.)

JAZZUL:

Jazzul, izvoare și semnificații V (1965), nr. 3, p. 178—198 (Cornel Chiriac). *Citeva cuvinte despre jazz*, V (1965), nr. 3, p. 175—177 (Mihai G. Andricu)

KARAJAN, HERBERT von: *Cadran mondial* 11/1966.

LIPATTI, DINU: *Scrisoare către un pianist*, în românește de Florica Eugenia Condurachi, V (1965), nr. 3, p. 221—222.

PERLEA IONEL: *Un artist român la Scala: Ionel Perlea*, V (1965), nr. 3, p. 218—219 (Beniamino del Fabro)

Întâlnire la New York, VIII (1968), nr. 8, p. 50—53 (Valeriu Râpeanu).

SERGHEEVICI, SERGHEI: *Amintiri*, V (1965), nr. 12, p. 176—184 (Lina Prokofieva).

STRAVINSKY: *Stravinsky*, în românește de T.N., VIII (1968), nr. 1, p. 59—65 (M. Fokin).

SANSONETA: *Jacques Brel, George Brassens, Boris Vian despre șansonetă*, VIII (1968), nr. 6, p. 177—184 (Virgil Tănase).

ȘOSTAKOVICI: *Cadran mondial*, 6/1965.

TRAKL-WEBERN: *Trakl și Webern*, VIII (1968), nr. 2, p. 184—188 (Costin Miereanu).

VARESE, EDGARD: *Destinul muzicii este să cucerească libertatea*, în românește de Sanda Râpeanu, VI (1966), nr. 3, p. 151—156.

Edgar Varese, VI (1966), nr. 8, p. 147—149 (Antoine Goléa).

WOODY, HERMAN: *Cadran mondial*, 11/1966 (Tea Preda).

PLASTICA: (GENERAĂLITĂȚI).

Reflexii despre artă și artiști, în românește de Irina Fortunescu, VIII (1968), nr. 10, p. 82—90 (G. Apollinaire). *Despre esența risului și în general despre comicul în artele plastice*, în românește de Liliana Topa, VII (1967), nr. 11, p. 22—31 (Charles Baudelaire). *Geometrie și mișcare: experiențe italiene actuale*, VII (1967), nr. 2, p. 178 cu 2 planșe.

ARGAN, GIULIO CARLO: *Moartea artei*, VII(1967), nr. 4, p. 190—193

—*Un critic filozof*, VII(1967), nr. 4, p. 193—197 (Th. Enescu)

ARP, JEAN: — *Cadran mondial* 6/1960

BISSIÈRE:

—*"pictez ca să fiu mai puțin singur"*, VII(1967), nr. 12, p. 162—165 (Micaela Eleutheriade).

BRÂNCUȘI:

—*Ritm absolut*, VII (1967), nr. 3, p. 28—30 (Ezra Pound)

—*Spre începutul tuturor lucrurilor*, VII (1967) n2. 3, p. 31—35 (Eugen Ionescu)

Viața mea a fost o succesiune de miracole, în românește de Dan Hăulică, VII(1967), nr. 3 p. 36—49 (Carola Gledion-Welcker cu notă de Barbu Brezianu)

—*Cumințenia și îndrăzneala pământului*, VII(1967), nr. 3, p. 46—47 (Peter Neagoe)

—*Sfântul din Montparnasse*, VII(1967), nr. 3, p. 47—48

—*În satul lui Brâncuși*, VII(1967), nr. 3, p. 47—48 (Giulio Carlo Argan)

—*Colocviul Brâncuși*, VII(1967), nr. 11, p. 178—181 (D. Dolcescu).

Brâncuși—*Le bon Dieu*, VII (1967), nr. 11, p. 178—181 (D. Dolcescu).

- Reportaj în jurul unei camere, VII (1967), p. 182—189 (Barbu Brezianu).
Cadran mondial 3/1967 (N. Maior-Nicoară).
- Brâncuși la Praga, VIII (1968), nr. 9, p. 176—179 (Barbu Brezianu).
- CALDER: Calder, variațiuni pe tema « homo faber », IX (1969), nr. 1, p. 5—20 (Dan Hăulică, cu foto de Dan Er. Grigorescu).
- CHAGALL: Marc Chagall, VI (1966), nr. 3, p. 159 (Jacques Lassaighe).
 Chagal sau lirismul scenei, în românește de Lida Igiroșianu, VII (1967), nr. 9, p. 200—205 (Jacques Lassaighe).
- DAMIAN HORIA: Pictorul Horia Damian, VII (1967), nr. 7, p. 162—163 (Radu Varia).
- DUFY, RAOUL: Desene de Raoul Dufy, VI (1966), nr. 6, p. 58—68 (Maurice Gieure).
- ERNST, MAX: Jean Cassou despre Max Ernst, VI (1966), nr. 12 pliant.
- GIACOMETTI: Însemnări după moartea lui Giacometti, în românește de Georgeta Horodincă, VII (1967), nr. 4, p. 108—113 (Gaëtan Picon).
- JNGRES: (Opinii despre artă) VIII (1968), nr. 4, p. 85.
- JUNII: File dintr-un carnet de artist « Junii », VIII (1968), nr. 12, p. 25—26 (Mariana Petrașcu).
- KLEE, PAUL: Traectorii armonice și proporții în pictură, în românește de Teodora Dan, VII (1967), nr. 4, p. 118—121.
- KOKOSCHKA, OSKAR: Oskar Kokoschka și evoluția expresionismului, VII (1967) nr. 4, p. 122—127 (N. Argintescu-Amza).
- LÉGER, FERNAND: Fernand Léger, în românește de Tatiana Nicolescu, VII (1967) nr. 4, p. 80—83 (Ilya Ehrenburg).
- LUCHIAN: Jacques Lassaighe despre Luchian, în românește de Geta Brătescu, VI (1966), nr. 8, pliant.
- MALRAUX, ANDRÉ: Vocile tăcerii, în românește de Dan Hăulică și Alexandru Baci, VII (1967), nr. 4, p. 4—14.
- MILLER HENRY: Ochiul Parisului (fragment), VI (1966), nr. 8, coliță.
- MOORE, HENRY: Întâlnire cu Henry Moore, VI (1966), nr. 2 coliță,
 Despre spațiu și formă, în românește de S. D., VII (1967), nr. 4, p. 98—106.
- MORANDI, GIORGIO: Roberto Longhi despre Giorgio Morandi, în românește de Dan Hăulică, VII (1967), nr. 2, coliță.
- MUZEE:
- Muzeul de artă din Dresda, *Cadran mondial* 7—8/1965.
 Când Arnul s-a revărsat între Carraia și Ponte Vecchio. (VI 1966), nr. 11, p. 120—132 (Ovidio Martini).
- NICODIM, ION: Expoziția lui Ion Nicodim la Roma, VIII (1968), nr. 7, p. 190—192 (Dragoș Vrânceanu).
- NIEMEYER, OSCAR: *Cadran mondial* 9/1965.
- PALLADY: Pallady-Matisse, corespondență inedită, V (1965), nr. 6, p. 161—172 (Barbu Brezianu) cu facsimile.
- PĂTRUȚ, PICU: Picu Pătruț din Săliște, V (1965), nr. 9, p. 190—196 (Vasile Drăguț)
 Piatră și lemn, VI (1966), nr. 1, coliță (Geta Brătescu).
- PICASSO: Picasso, VII (1967), nr. 1, p. 9—12 (André Breton). Picasso, în românește de Antoaneta Ralian, VII (1967), nr. 1, p. 14—19 (Gertrude Stein).
 « Diavolul », în românește de Tatiana Nicolescu, VII (1967) nr. 1, p. 21—30 (Ilya Ehrenburg). Bucuria de a trăi, în românește de Ileana Șoldea, VII (1967), nr. 1, p. 58—71 (Antonina Vallentina). *Vivre avec Picasso*, în românește de Irina Fortunescu, VII (1967), nr. 1, p. 73—86 (Françoise Gilot).
 Niciodată, Indiferența, VII (1967), nr. 1, p. 90—92 (Hélène Parmelin).
 « Hommage à Picasso » VII (1967), nr. 1, p. 83—94 (Georgeta Horodincă).

- Picasso, realism al inteligenței emoționante*, VII (1967), nr. 2, p. 180—183 (Jean Laude).
- PICTURA ROMÂNEASCĂ: *Valori românești în arta bizantină*, VIII (1968), nr. 8, p. 185—188 (G. Opreșcu).
- PROUST ȘI PICTURA: *Elstir, sau despre pictură*, VII (1967), nr. 4, p. 40—41 (Giulio Carlo Argan).
- RAUSCHENBERG: *Rauschenberg*, amestec de obiecte și iluzii, în românește de Radu Varia, IX (1969), nr. 3, p. 170—176, (Jean Louis Ferrier).
- RICHER, GERMAINE: *Germaine Richier*, opinii de Jean Paulhan, Jean Cassou, Giuseppe Marchiori, Michel Lacoste, Ladislau Kijno, André Pieyre de Mandiargues, René de Solier, VIII (1968) nr. 3, p. 97—109. *Un poet tragic*, VIII (1968), nr. 3, p. 110—111 (Radu Varia) *Cronologie*, VIII (1986), nr. 3, p. 112.
- SIMPOZION GRENOBLE: *Grenoble, primul simpozion francez de sculptură*, VIII (1968), nr. 2, p. 135—138 (Denys Chevalier). *Grenoble*, VIII (1968), nr. 3, p. 139 (Dan Häulică).
- SOLANA, JOSE GUTIEREZ: *Cadran mondial*, 1/1966.
- TAPISERII: *Tapiserii românești în America*, VI (1966), p. 186—189, (Graziella Stoichiță).
- TUCULESCU, ION: *Tuculescu în Franța*, (Opinii ale presei), VII (1967), nr. 11, p. 190—192.

VIII. ARTICOLE CU CARACTER POLITIC.

CONGRESUL AL IX-lea P.C.R.:

Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, V (1965), nr. 7—8, p. 3—8 GHEORGHIU-DEJ, GH.:

Amintirea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, veșnic vie în inima partidului și a clasei muncitoare, V (1965), nr. 3 p. I—XII.

MAREA REVOLUȚIE DIN OCTOMBRIE: *Gloriosul Octombrie*, V (1965), nr. 10, p. 3—4.

23 AUGUST 1965: *Perspective*, V (1965), nr. 7—8, p. 9—10 (Marcel Breslașu) *Cultură și optimism*, V (1965), nr. 7—8, p. 13 (Rabanales Ambrosio).

Românul e mândru de transformările din patria sa, V (1965) nr. 7—8, p. 14—16 (Jean Thibaudet).

Țara unei vechi culturi, V (1965), nr. 7—8, p. 16—17 (M. Borodina).

Neconținută înălțare a nivelului spiritual, VI (1965), nr. 7—8, p. 17—18

Atâtea fermecătoare sursuri, V (1965), nr. 7—8, p. 19—20, (Blinkenberg Andreas).

23 AUGUST 1966: « O țară liberă, independentă și prosperă », VI (1966), nr. 8, p. 3—5.

23 AUGUST 1967: *Faima patriei*, VII (1967), nr. 8, p. 3—5 (Alexandru Andrișoiu)

23 AUGUST 1968:

Scriitori străini despre România, opinii, VIII (1968), nr. 8, p. 3—8 (Emanuel Robles, Albert Ayglespors, Valentin Kataev, Robert Merle, Julius Dolansky, Galina Serebreakova, V.P. Rosleakov, Alain Bosquet, Iovan Chirilov).

REPUBLICA, 1965: *Conștiința prestigiului*, V (1965), nr. 12, p. 35.

REPUBLICA, 1967:

Modernitate și istorie, VII (1967), nr. 12, p. 3—4 (Giulio Carlo Argan).

Modernitate și istorie, VII (1967), nr. 12, p. 5—8 (Mihnea Gheorghiu).

20, VII (1967), nr. 12, p. 9—22 (Miguel

România hârnice, înțelepciune, farmec VII (1967), nr. 12, p. 9—22 (Miguel

Angel Asturias, K. Fedin, Graham Greene, S. Quasimodo, Rockwell Kent, Pierre de Boisdeffre, Lord Boyd Orr, Leonid Leonov, Fritz Mahler, Mohamed El Fassi, Boris Polevoi, Malcolm Adisesiah, Henri Peter Mathias, Mario Benedetti, Torao Miyagawa, Dymphna Cusack, Dr. P. Frassie, Markov, Prof. Rolland Robert, Barbara Wroz, Mario Berlinguer, Julio Castro Franco, André Wurmser, Giuseppe Petronio, Hubert Juin, Heinz Siebert, Adrianus van der Veen, S. Gonzales, Antonio Meluschi, Genéviève Tabouis; Nino Palumbo, Peter Viereck, Tudor Arghezi).

Prezența vie a literaturii române peste hotare, VII (1967), nr. 12, p. 25–26 (Constantin Ionciă).

UNIREA PRINCIPATELOR

Unirea principatelor române: ecouri contemporane, VI (1966), nr. 1, p. 1–2
1877–1967: Nicolescu, G.C. *Războiul de independență și literatura noastră* VII (1967), nr. 5, p. 6–7.

Berindei, Dan: *Epopeea anului 1877*, VII (1967), nr. 5, p. 8–10

1907: Berindei, Dan și Emil Manu: 1907 *Războiul — Ecoui în lume*, VII (1967), nr. 3, p. 13–21.

MĂRĂȘEȘTI, 1917:

Mărășești, 1917, VII (1967), nr. 7, p. 3–20 (cu fragmente de articole de Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, O. Goga, Mihail Sadoveanu, I.G. Duca, Dim. Onciul, Robert de Flers, De Saint-Aulaire, Marcel Fontaine, Sidney Sionnino, Albert Thomas, Ducele de Luynes, Hans Carossa) — „*Neobișnute lumini pe cer*” VII (1967), nr. 7, p. 22–28 (Vășeriu Răpeanu)

1918–1968: *Unirea Transilvaniei cu România*, opinii, VIII (1968), nr. 12, p. 3–5.
Unirea Transilvaniei în retrospectivă, VIII (1968) nr. 12 p. 6–9 (Miron Constantinescu).

Geneza unui ideal, VIII (1968), nr. 12, p. 10–18 (Virgil Cândea).

Semnificația istorică a Hotărârilor de la Alba Iulia, VIII (1968), p. 19–24 (Vasile Netea)

1939–1945: *Documentar despre al doilea război mondial*, VIII (1968) nr. 5, p. 3–4 (Dan Hăulică).

Sinceră mărturisire de credință (în română și franceză) VIII, (1968) nr. 5, p. 6–9 (Nicolae Iorga).

Supt ochii șarpelui, Către un popor prieten, Prețul păcii, Dacă mai știu istorie.

Două feluri de eroism, Bunele vremi ale lui Atila, Marea corupere a ideilor.

Urmasul vikingilor, Finalul tragic, VIII (1968), nr. 5, p. 10–13 (Nicolae Iorga)

Conștiința istoricului, VIII (1968) nr. 5, p. 14 (Valeriu Răpeanu).

Arta de a profetiza trecutul, în românește de A. Ionescu VIII (1968), nr. 5, p. 16–17 (Antonio Machado)

Către revista Secolul 20, VIII (1968), nr. 5, p. 18 (K. Simonov).

UNIVERSITATEA, 1866–1966.

Iorgu Iordan: *La un secol de viață academică*, VI (1966), nr. 9, p. 3–5.

GUEVARA, ERNESTO: Ernesto «Che» Guevara, în românește de A. Ionescu, opinii de Cezare Zavattini, Mario Benedetti, Jesus Silva Herzog, Abelardo Castillo, VIII (1968), nr. 6, p. 121–123.

POLEVOI, BORIS: *Dimineața românească*, V (1965), nr. 5, p. 51–52.

PUȘCARIU EMIL: *Considerații asupra dreptului de autor*, VII (1967) nr. 12, p. 187–189.

SAHIA, ALEXANDRU: (Șomaj), V (1965), nr. 6, p. 3–5.

TITULESCU NICOLAE: *Prestigiu european*, VI (1966), nr. 3, p. 107–113 (G. Opreșcu). *Portret*, VI (1966), nr. 3, p. 115–118 (Savel Rădulescu).

Secvențe retrospective, VI (1966), nr. 3, p. 120—123 (I. Igiroșianu).
Un mare dialectician al păcii, VI (1966), nr. 3, p. 24—133 (George G. Potra).

IX. INTERVIURI.

- AHMADULINA, BELA: *Cu Bella Ahmadulina despre tinăra poezie sovietică*, VII (1967), nr. 12, p. 122—124 (Madeleine Fortunescu).
- ANTONIONI, ș.a.: *Convorbiri la Roma: Antonioni, De Sica, Zavattini, Castellani*, VI (1966), nr. 1, p. 13—22 (Dan Hăulică).
- BASSANI, GIORGIO: *Cu Giorgio Bassani la Roma Un «nou val» al tradiției*, VII (1967), nr. 2, p. 3—9 (Dan Hăulică).
- BEJART, MAURICE: *Convorbire la Paris: Maurice Bejart, tăcerea și dansul*, VIII (1968), nr. 1, p. 113—120 (Dan Hăulică).
- BORGES, LUIS: *Convorbiri cu Borges, în românește de Alexandru Baciuc*, VII (1967), nr. 9, p. 98—103 (Georges Charbonnier).
- BRASSAI: *De vorbă cu Brassai*, VI (1966), nr. 8, p. 155—156 (Radu Varia).
De vorbă cu Brassai despre fotografia ca artă, VII (1967), nr. 1, p. 179—186 (Radu Varia).
- CSOKOR, FRANZ THEODOR: *Convorbiri la Viena cu Franz Theodor Csokor*, V (1965), nr. 6, p. 28—29 (Max Demeter Peyfuss).
- ESCUERO, LENY și HUGUES AUFREY: *De vorbă cu Leny Escudero și Hugues Aufrey*, VIII (1968), nr. 6, p. 185—192 (Eduard Constantinescu).
- GALLIMARD: *Gallimard la București*, VIII (1968) nr. 8, p. 179—184 (Gabriela Dolgu).
- GIONO, JEAN: *Convorbire la Manosque*, VIII (1968), nr. 6, p. 111—114 (Odette Duval-Mouillet).
- GRIGOROVICI, JURI: *Iuri Grigorovici*, VIII (1968), nr. 1, p. 133—135 (M. Fortunescu).
- HACIATURIAN, ARAM: *Aram Haciaturian*, VIII (1968), nr. 1, p. 131—133 (Madeleine Fortunescu).
- KOTT, JAN: *Cu Jan Kott despre simetriile tragice*.
- MANDIARGUES: *Interviu la Paris*, VIII (1968), nr. 2, p. 115—120 (Teofil Bălaj).
- MAURIAC, FRANÇOIS: *Convorbiri cu François Mauriac și Pierre de Boideffre*, V (1965), nr. 6, p. 138—144 (Valeriu Răpeanu).
- MESSIAEN, OLIVIER ș.a.: *Messiaen Olivier, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen*, V (1965), nr. 7—8, p. 173—186 (Mircea Simionescu).
- MONTERLANT, HENRI de: *De vorbă cu Henri de Montherlant*, VI (1966) nr. 9, p. 76—79 (I. Igiroșianu).
- NEIZVESTNIÎ: *De vorbă cu Neizvestniî*, VII (1967), nr. 4, p. 173—175 (Tatiana Nicolescu).
- PASOLINI, PIER PAOLO: *Cu Pier Paolo Pasolini despre «Teorema»*, VIII (1968), nr. 8, p. 17—18 (Dragoș Vrăncianu).
- PICASSO, PABLO: *De vorbă cu Picasso, în românește de Radu Varia*, VII (1967) nr. 1, p. 32—43 (Brassai).
- PLIȘETKAIA, MAIA: *Maia Plîșetkaia*, VIII (1968), nr. 1, p. 136—140 (Madeleine Fortunescu).
- PRETI, LUIGI: *De vorbă cu Luigi Preti*, VI (1966), nr. 11, p. 97 (Petru Comarnescu).
- ROBBE-GRILLET, ALAIN: *La microfon: Alain Robbe-Grillet*, VII (1967) nr. 7, p. 53—56 (R. Vulpescu).
Robbe-Grillet și fascinația cinematografului, VII (1967), nr. 7, p. 133—137 (Eduard Constantinescu).

- ROZOV, VICTOR: *De vorbă cu Victor Rozov*, VII (1966), nr. 8, p. 168—169.
 SIQUEIEROS: *Convorbire cu Siqueiros*, VII (1967), nr. 10, p. 191—192 (Mircea Popescu).
 TRUFFAUT, FRANÇOIS: *Convorbire cu Francois Truffaut*, VII (1967), nr. 11, p. 167—172 (Manuela Gheorghiu).
 VLADIMOV, GHEORGHI: *De vorbă cu Vladimov Gheorghi*, VI (1966), nr. 8, p. 166—168.
 WELLEK, RENÉ: *Convorbire cu René Wellek*, VII (1967), nr. 12, p. 155—157 (Cornelia Comorovski).
 WELLES, ORSON: *Orson Welles sau renașterea cinematografului*, VIII (1968) nr. 9, p. 173—175 (Eduard Constantinescu).

X. REPRODUCERI DE ARTĂ.

- ĂALMȘANU, VIRGIL 4/1966
 ALVIANI, GETULIO 2/1967
 ANGHEL, N. 6/1966
 APOSTU, GEORGE 4/1966, 2/1967, 2/1968
 ARP, HANS 9/1965
 ARTĂ CATALANĂ 1/1967
 ARTĂ PRIMITIVĂ: 5/1966
 Bronz din Benin
 Ceramică mexicană
 Sculptură în lemn, tribul Zulu
 Sculptură în lemn, Sierra Leone
 Teracotă din Nigeria
 Lemn, tribul Montol
 Lemn, tribul Senufos
 Piatră, tribul Kisi
 Talisman din Indonezia
 Lemn din Indonezia
 Lemn, din Noua Guinee
 Sculptură din Guinee
 Sculptură din Peru
 Figură votivă din Mexic
 Cap de maimuță din Mexic
 Sculptură eschimosă din Canada
 AVOSCAN, YVAN 2/1968
 BACH, IOHANN SEBASTIAN (mss) 3/1965
 BACIU, C 7/1966
 BARDU VALENTINA 5/1966, 1/1966
 BEAUDIN, ANDRÉ 9/1965
 BEJART (reportaj foto) 1/1968
 BIȚAN, ION 9/1968
 BOCCIONI 12 1965
 BODHISATIVA 1/1966
 BONNARD PIERRE 4/1969
 BOTTICELLI 5/1965
 BRAQUE, GEORGES 4/1968
 BRASSAI 8/1966
 BRĂDEAN, TRAIAN 3/1967
 BRĂTESCU, GETA 5/1965, 7—8/1965, 4/1966, 7/1968, 9/1968
 BRĂTESCU, MIHAI 6/1968
 BRÂNCUȘI 2/1966, 3/1967, 11/1967
 CALDER 1/1969
 CAPOGROSSI 7—8/1965
 CARRÀ, CARLO 12/1965
 CASORATI, FELICE 7/1966
 CATARGI, HENRI 9/1965
 CÉZANNE 4/1968
 CHAGALL 3/1965, 10/1965, 3/1966, 3/1967
 CHILIM DIN GOICEA MICĂ, 8/1968
 CHIRICO, GIORGIO 12/1965, 10/1968
 CHIRNOAGĂ, M. 5/1965
 CIOCA, DAN 7/1967, 8/1968
 COCTEAU 3/1965, 9/1965, 10/1965, 1/1968
 COJAN, AUREL 5/1967
 CONSTANTE, LENA 4/1967, 12/1967
 CUPȘA, VICTOR 5/1965
 DALI, SALVADOR 4/1966
 DEGAS, 4/1968
 DELACROIX, 3/1965
 DELAUNAY 10/1966
 DEMBROVSKA, ZOFIA 1/1966
 DERAİN 1/1968, 4/1968
 DESCOMBEY M. 1/1968, 2/1968
 DUFY, RAOUL 6/1966, 10/1968
 EISENSTEIN, SERGHEI 10/1965
 ELEUTHERIADE, MICAELA 9/1965
 ENESCU G (mss) 3/1965
 ERNST, MAX 11/1966
 EXPO-MONTREAL 12/1967
 FOKIN, M 1/1968

GĂNESCU, BENEDICT 7—8/1965,
 8/1966, 9/1966
 GENTILINI, FRANCO 7/1966
 GHIAȚĂ, DUMITRU 4/1966
 GIACOMETTI, ALBERTO 7/1966, 4/1967
 GOYA 4/1966
 GRIGORESCU, ERDAN 3/1965, 5/1965,
 6/1965, 1/1966, 2/1968, 7/1968 11/1968,
 2/1969
 GRIGORESCU, LUCIAN 4/1968
 GRIGORESCU, OCTAV 4/1965
 GUTUSSO, RENATO 7/1967
 HARTUNG, HANS 4/1967
 HELLENS, FRANZ 3/1968
 HENRY, PIERRE 10/1966
 HUȘI, VIOREL 2/1967
 IACOB, GH 7/1966
 ILIESCU-CĂLINEȘTI, GH. 7/1966
 INGRES 4/1968
 ISER 9/1966
 ISPIR, EUGEN 12/1967
 JIQUIDI, AUREL 5/1965
 KANDINSKY 4/1967
 KLEE, PAUL 3/1965, 4/1967
 KRASSOVSKI, N. 12/1965
 LAURENCIN, MARIE 10/1968
 LAWRENCE, D.H. 11/1966
 LE CORBUSSIER 2/1968
 LEGER, FERDINAND 4/1967, 4/1968
 LE PARC 5/1967
 LOBO, BALTASAR 1/1966
 LORCA, FEDERICO GARCIA 3/1965
 6/1966
 LUCHIAN 6/1966
 MAHECĂMURTI 2/1968
 MANZÙ GIACOMO 5/1965, 7/1966
 MARA, CONSTANTIN 1/1966
 MARQUET 4/1968
 MARZIN, ETIENNE 7/1967
 MĂRGINEANU, VIOREL, 12/1965
 MASEREEL, FRANS 2/1966
 MASSON, ANDRÉ 3/1965
 MĂȘTI DIN MARAMUREȘ 12/1966
 MATISSE, HENRI 6/1965, 11/1967,
 4/1968, 10/1968
 MAYO 9/1965
 METZINGER, JEAN 10/1968
 MIANOVSKI, LUCJAJ 1/1966
 MICHAUX, HENRI 9/1965
 MICLEA, ION 5/1965
 MICOS, ELVIRA 11/1965
 MIRO, JUAN 9/1965, 4/1967
 MODIGLIANI 4/1967
 MONDRIAN 5/1967
 MOORE, HENRY 2/1966, 4/1967,
 869/19
 MORANDI, GIORGIO 2/1967
 MORTENSEN, RICHARD 5/1967
 MUHINA, VERA 10/1967
 MUSIL, MARTA 11/1965
 NEGULESCU, JEAN 10/1965
 NICODIM, ION 9/1968
 NOGUCHI 4/1967
 NOORDU, BOB 2/1967
 OLARIU, IULIAN 4/1966
 PALLADY, TEODOR 6/1965, 6/1966
 PANVATI 2/1968
 PĂTRUȚ, PICU 9/1965
 PĂTULEA-DRĂGUȚ, GABRIELA
 12/1965, 12/1968
 PETRAȘCU, MARIANA 12/1968
 PETRUȚIU, LILIANA 12/1965
 PICASSO, PABLO 5/1965, 6/1965,
 4/1966, 7/1966, 1/1967, 4/1967,
 1/1968, 4/1968 10/1968
 PIERET, GERY 10/1968
 PILIUȚĂ, CONSTANTIN 5/1965
 PODEANU, MIMI 2/1966
 POLO, GUIDO 7/1966
 POPOVICI, CONSTANTIN 11/1966,
 5/1967
 PUȚĂ, FLORIN 5/1966
 RAȘEVSKI, I 11/1967
 RENOIR 4/1968
 RICHIER, GERMAINE 4/1967, 3/1968
 ROMAN, VICTOR 11/1965
 ROUALT 4/1967
 ROUSSEAU, LE DOUANNIER 10/1968
 ROUSSIL, ROBERT 2/1968
 RUBLI, LYDIA 3/1966
 SACHELARIEL—VLADIMIRESCU,
 VANDA 12/1968
 SARTHOU 10/1966
 SCHÄFFER, NICOLAS 5/1967
 SEGONZAC, DUNNOYER DE 4/1965
 SEURAT, GEORGES 4/1968
 SHAHN, BEN 2/1965
 SILVA, VIERA DE 8/1967
 SILVAN 3/1965, 10/1965, 10/1967
 SIQUEIROS 10/1967
 SNYDER, JEROME 9/1966
 SOBRINO 3/1965

STEINBERG 11/1966
SVOBODA, I 3/1965
ȘERBAN, GH. 5/1965
TANGUY, YVES 9/1965
TOMASSELO 5/1967
TOULOUSE-LAUTREC 10/1966,
4/1968
TIPOIA, AL 9/1965
ȚUCULESCU 3/1966

UTRILLO 4/1968
VAN GOGH 4/1968
VASARELY, VICTOR 5/1967
VLAD, ION 4/1966, 5/1966
VLAMINCK 10/1968
VUILLARD 2/1967
WOJITOWICZ, STANISLAW 1/1966
WOTRUBA, ER 11/1965
ZADKINE 4/1967.



Corectura de LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ:

I. BROD

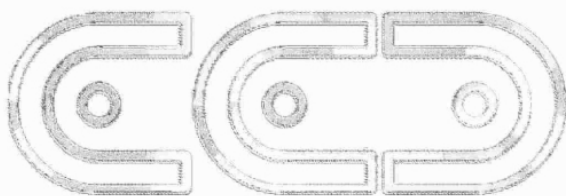
Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10—TEL. 16.33.99
BUCUREȘTI

Lei 14



43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

